المدخل في علم الجمال

هديل بسام زكارنة





المدخل في علم الجمال

تأليف

هديل بسام زكارنة

عضو مناهج لشؤون التصميم والرسم
مديرية المناهج والكتب المدرسية

١١١ر٨٥

هديـ هديل بسام مبدى محمد

المدخل الى علم الجمال / هديل بسام محمد .ـ عمان :

(د . ن) ، ١٩٩٣

(١٢٤) ص

ر . أ (٥٢٩/٥/١٩٩٣)

١ ـ الجمال ـ علـــم أ ـ العنـــوان

(تمت الفهرسة بمعرفة المكتبة الوطنية)

تصميم الغلاف محمد عبد المنعم عيد

المقدمة

قد يعجب المرء من ظهور علم خاص يُعنى بدراسة الجمال ، ذلك للإعتقاد السائد أن طبيعة الجمال تتنافى مع طبيعة العلم ، ولكي ندفع مثل هذا التعجب ، ينبغي علينا التعرف على الطبيعة المتميزة للجمال ، وعلى وجهات نظرٍ عديدة في هذا المجال ، كل منها ظهر وتطور عبر الزمان .

هذا ما سوف نبحثه-بإذن الله ـ مفهوم الجمال وعلاقته بالفن والحق والخير عبر العصور ونتناول أيضاً أهم النظريات التي وضعت في الجمال ، ثم نحاول دراسة مدى تأثير هذه النظريات على الفن تذوقه وتقديره ، وفي بابٍ آخر نبحث أنواع النقد الفني التي ظهرت كتطبيق لنظريات الجمال في مجال نقد الأعمال الفنية ، ثم نلقي الضوء على الفن وعلاقته بالنشاطات الانسانية الاخرى ، كالفلسفة والعلم والتاريخ والصناعه وغير ذلك .

ولأننا نعاني من نقص في المراجع ؛ أقدم هذه المادة التي أرجو من الله-سبحانه ـ أن أحقق من خلالها الغرض الذي أردته لها وهو إعطاء فكرة عن الجمال واضحة وسهلة التناول من قبل الدارسين ، كما حاولت أن أؤدي الأهداف المرجوة من دراسة علم الجمال كمبحث يهتم به الطلبة في أقسام الفنون التطبيقية في كليات المجتمع ، وعليه فإني آمل من الله أن يكون قد وفقني لتحقيق غايتي المرجوة ، معتذرة عما يكون قد وقع من أخطاء غير مقصودة ، فإن أخطأت فمن نفسي وإن وفقت فمن الله الفضل والعون ، والله من وراء كل قصد .

هديل بسام
١٩٩٣

الوحدة الأولى

علم الجمال

أولاً : تعريف علم الجمال

ثانيـــاً : الإحساس بالجمال

ثالثـــاً : تعريف الجمال

رابعـــاً : تعريف الفن

خامساً : علاقة علم الجمال بالفن عبر العصور

- فلسفة الجمال عند اليونان
- فلسفة الجمال عند الرومان
- فلسفة الجمال عند المسلمين
- فلسفة الجمال عند المسيحيين
- فلسفة الجمال في العصر الحديث

علم الجمال

تمهيد

يعتقد البعض أن داخل كل إنسان فنان ، فيعرّفون الفن بأنه سلوك إنساني متميز ، يكمن تميزه في التدفق الصادق من داخل النفس الإنسانية مترجماً أحاسيس وأفكار وثقافة الإنسان ، هذا السلوك يبتدىء بشكلٍ فطري عفوي ، ثم تقوم الرغبة ـ بعد ذلك ـ بدفع الانسان لصقل هذا السلوك حتى يصبح فناً ناضجاً ومؤثراً ، وقد تسهم بعض العوامل بطريقة سلبية في جعل الانسان يهمل هذا السلوك حتى يصير ثانوياً لا أهمية له .

والحقيقة أننا لا نستطيع عزل الفنان عن بيئته ، لأن كلاً منهما يؤثر بطريقته على الآخر ، هذا إذا نظرنا إلى الواقع ، إلا أن هناك إشارات عديدة مختلفة في هذا المجال تجعلنا ندافع عن الفنان ونحاول إثبات سيطرته وننفي ـ بشكل قطعي ـ السيطرة الكاملة للبيئة على سلوكه ، بحيث لا نقبل إهمال العنصر الشخصي المتفرد خاصة في السلوك الفني ، والعنصر الشخصي وتفرد الانسان لا يعني إختلاف الناس كلياً وانما كان هناك خط ـ يجمع بين الناس ـ عريض ، وعامل مشترك ، إلا أن الفنان يختلف عن الآخرين بطريقة إحساسه بالجمال ، هذا الإحساس بالتضامن مع عوامل أخرى لا تقل أهمية ، تكوّن الدافع لإنتاج الفن ، أي أن الإنتاج الفني قد تكون انطلاقته في معظم الأحيان من الإحساس بالجمال .

وإحساس الانسان بالجمال شيءٌ فطري ، حيث نرى الإنسان يستمتع به ويقوم ـ بشكلٍ لا إرادي ـ بسنح الفرص لنفسه كي تنهل من الجمال وتتذوقه ، فكلما كانت الفرص أكثر ؛ صار الإنسان أقدر على التقييم . وقد تتدخل البيئة بإحدى الطريقتين: إما أن تقوم بإشباع حاجة الانسان كي يتذوق ويقيم ويمارس الفن ، أو أن تسبب

تجاهل الإنسان لهذه الحاجة لعوامل مادية أو اجتماعية أو اعتقادية ، أو بسبب اختلاف الطبيعة ، وهذه كلها تؤثر سلبياً أو إيجابياً على الذوق المتكون عند الفرد .

وعلى الرغم من وجود علاقة قوية بين الفن والجمال إلا أننا نجد أن مجال الدراسة لكل منهما مختلف ، حيث أن الفن مجال دراسته الفنان : إبداعاته وحياته الفنية بينما علم الجمال مجاله تصنيف الأعمال الفنيه جمالياً وبيان كيفية تحقيقها للقيم الجمالية ، التي تدل على إحساس صاحب العمل الفني بالجمال ، ولعل الإحساس بالجمال هو الهدف الأصيل من الفلسفة في العصر الحديث (١) ، وهذا ما أكد عليه «جيروم ستولينتر» حينما أشار إلى أن الدراسة الجمالية تتعلق بالشعور أو الإحساس بالموضوع الجمالي وقيمته الجمالية بعيداً عن أي نقدٍ أو حكمٍ على الموضوع(٢) .

تعريف علم الجمال

أول من فرّق بين علم الجمال وبقية المعارف الانسانية ، هو المفكر «بومغارتن» الذي أطلق على علم الجمال لفظ «الإستطيقا»"Aesthetique" إلا أن هذا اللفظ يعود تاريخياً إلى عهد اليونان ، عندما قُصد به **العلم المتعلق بالإحساسات** طبقاً للفظ اليوناني «إستيزس» "Aisthesi" ومجال بحثه الأشياء الموصوفة بالجمال وتكوين المعايير والأسس التي تساعد على التقدير الجمالي ، ولقد تعددت التعريفات حتى قال «بول فاليري» **«إن علم الجمال هو علم الحساسية»** ، أما في الوقت الحاضر فقد عرف بأنه **«كل تفكير فلسفي في الفن»** (٣) .

(١) راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، ص ١٧٧ - ١٧٩ .
(٢) جيروم ستو لينتز النقد الفني .
(٣) دنيس هويسما ، علم الجمال «الإستطيقا» .

الإحساس بالجمال

حين يرى الإنسان منظراً طبيعياً أو عملاً فنياً ، يشعر نحوه بشعور قوي ، يدفعه الى التأمل ، وقد يكون سبب هذا الشعور : إما تناسق الأشكال ، أو انسجام الألوان أو غرابة الموضوع في حد ذاته ، الأمر الذي يدفع المتذوق إلى الإستمتاع ، بعد أن يثير فيه الموضوع ردود أفعالٍ وجدانية ، يترتب عليها محاولته التعبير عن الأحاسيس والمشاعر التي انتابته ، أثناء وبعد تمليه في الموضوع .

وكما يقول «هربرت ريد» فإن الإحساس بالجمال يمر بثلاث مراحل هامة ، الأولى : **تصور المميزات المادية** ـ الألوان والأصوات والحركات ، وعديد من ردود الأفعال المادية غير المحدودة والأخرى المعقدة ، والثانية هي **تنظيم مثل هذه التصورات في** أشكال وصور ممتعة ... والثالثة حينما يتم مثل هذا التنظيم للتصورات لكي تتطابق مع حالة من الشعور أو الإحساس ـ كانت من قبل ـ حينئذٍ نقول إن الشعور أو الإحساس قد نال **تعبيراً عنها** !! [1] .

وقد رأى الأستاذ عبد الرؤوف برجاوي أن المرحلتين الأولى والثانية **هما الشعور بالجمال والإستمتاع به** ، وهما مرحلتان متداخلتان ولا يوجد بينهما فاصل زمني ، إذ أننا حين نشعر بالجمال نستمتع به ، أما المرحلة الثالثة **فهي** تعبر عن المرحلتين السابقتين ، أي عن الشعور بالجمال والإستمتاع به ، وقد يكون مجال التعبير في المرحلة الثالثة واسعاً في العمل الفني [2] .

ومما لا شك فيه أن الإحساس بالجمال ، تذوقه ، وتقديره ، يتأثر بعوامل عدة ، من أهمها العامل النفسي المرتبط بحس وشعور وحالة الفرد النفسية ، بالإضافة إلى

---

(١) معنى الفن ، هربرت ريد ، ص ٤١٠ .
(٢) فصول في علم الجمال ، الأستاذ عبد الرؤوف برجاوي ، ١٠٥ .

ما تلعبه جملة العوامل الموضوعية المحيطه بالفرد - سواء المجتمع ، أو العصر ، أو المعتقد - من دور رئيس وهام في عملية إدراك الجمال وتذوقه .

تعريف الجمال

لعل من أهم التعريفات التي ظهرت في علم الجمال تعريف «هربرت ريد» الذي يستند على أساس مادي حسي مفاده : أن الجمال **وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا** ، وقد أكد ريد (١) على أن الإحساس بالجمال يتسم بالتقلب عبر الزمان والمكان ، فما هو جميل في زمان ، قد يُرى قبيحاً في زمان آخر . كما أن الإحساس بالجمال هو القاعدة الأساسية التي يقوم عليها النشاط الفني ، حيث أنه يتصف بالغرابة في أبعاده النسبية ، عدا عن اتصافه بمغزى تاريخي محدد ، كانت بدايته عند اليونان حينما رأوا أن الإله يجمع بين الجماليات البشرية كاملة ، وأنه المثال المتكامل السامي للإنسانية . ولقد تغير مفهوم الجمال عبر العصور حتى صار في العصر الحديث بعيداً عن الغائية والخوارق والمثاليات ، ومرتبطاً بتحولات المجتمع والإكتشافات العلمية والتقنيات الحديثة .

وقد يخطىء بعضهم حين يظن أن كل نافع جميل ، وقد يخلط بين الجمال وسمة الإمتاع فيه ، أو يرى أنه من الضرورة أن يكون الجمال فناً ، أو الفن جمالاً ، إلا أننا في بعض الأحيان . نجد أن الفن ... شيءٌ لا جمال فيه (٢) . ومع ذلك فإن هناك علاقة وثيقة تربط بين الجمال والفن تطورت عبر العصور ، قبل أن نبحثها ، ينبغي أن نلقي الضوء على الفن ، تعريفه ، وطبيعته .

إذا تأملت عملاً فنياً وأحسست بأنه جميل ، فهل تستطيع أن تصف ما مررت به في تجربتك هذه ؟ أو تحدد المراحل التي مررت بها أثناء تأملك ؟

---

(١) معنى الفن ، هربرت ريد ، ص ٣٧ .

(٢) معنى الفن ، ٣٨ .



تعريف الفن

لقد تكلم الكثيرون عن الفن ، كلاماً لم يوصلنا الى حقيقة كاملة حتى هذه اللحظة ، عدا عن كونه قد جاء محمّلاً بالكثير من المغالطات والتجاوزات التي تضلل حقيقة الفن ، إلا أننا وبالرغم من ذلك لا يمكننا تجاهل ما قيل من نقد أو تقدير لأنه وببساطة متناهية يسهم مساهمة بناءة ، في توسيع المدارك ، وتنمية الأذواق ، وإثراء التجربة ، وإثارة المشاعر بحيث نقترب من إمكانية تقييم وتقدير الفن .

ولو أننا رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة «الفن» (Techne باليونانية و Ars باللاتينية) لوجدنا أن هذه الكلمة لم تكن تعني سوى النشاط الصناعي النافع بصفة عامة ، أي أن الفن يشمل الكثير من الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة ، ذلك إلى جانب الشعر والأدب والنحت والموسيقى ، وكذلك العرب ، فهموا الفن بهذا المعنى ، حيث كانوا يستعملون كلمة «الصناعة» للإشارة إلى «الفن» ، وفي العصور الوسطى ، بقيت كلمة «فن» تشير إلى الحرفة أو الصناعة ، أما في العصور الحديثة فقد عرّفه «سنتيانا» بأنه متعة إستطيقية أو جمالية ، وكذلك المفكر الالماني «لانج» عرّفه بقوله : «إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه بلذة قائمة على الوهم . ودون أن يكون له غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة» أما «تولستوي» فيعرف الفن بقوله «هو ضرب من النشاط البشري ، الذي يتمثل في قيام الانسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين» وكان الفن في نظر النحات الانطباعي «روادن» يتمثل بالعاطفة «لكن بدون علم الأحجام والنسب والألوان وبدون المهارة اليدوية ، لا بد من أن تظل العاطفة القوية الجياشة ، عاجزة خائرة مشلولة» (١)

وواضح أن هذه التعريفات تسهم في تبيان وتوضيح بعض المناحي وتضيء

(١) مشكلة الفن ، زكريا إبراهيم ، ٨ - ١٨ .

الدرب نحو الفن ، إلا أنها ليست إيضاحاً كاملاً ومطلقاً له ، **ولعل مرد ذلك : إلى أن منشأ الفن شيء ، والفن بحد ذاته شيءٌ آخر** ، فما أن يبدأ العمل الفني بالنشوء بحيث يتركب من قيم وعلاقات مع أشياء كثيرة ، تجعله في نهاية المطاف شيئاً مختلفاً عن منشئه (١) .

ولقد اتفق العلماء على أن الفن هو **«المعالجة البارعة الواعية بوسيط من أجل تحقيق هدفٍ ما»** (٢) أي المعالجة التي تتطلب مستوىً معيناً من المهارة والوعي الموجه والقدرة على التحكم في الوسيط من أجل تحقيق هدف معين .

وبذلك تكون المحاور الأربعة الرئيسية في هذا التعريف هي :

- المعالجة البارعة .
- الفنان الخلاق
- الوسيط
- الهدف

المعالجة البارعة (٣)

نتساءل أحياناً : هل الفنان شخص يسيطر على الموقف بسهولة ، ويستخدم الوسيط ببراعة بحيث يستمتع بممارسة قدراته ؟ قد يكون هذا صحيحاً ، إلا أنه لا ينطبق على جميع الفنانين ، فكثير منهم تكون تجربتهم مؤلمة أو مرعبة كما يقول الشاعر «ستيفن سبندر» : «إنني أشعر بالرعب من كتابة الشعر» .

وحين وصف بعض الفنانين طريقة قيامهم بالعمل الفني جاء الوصف مشوّهاً

(١) النقد الفني ، جيروم ستولنيتز .
(٢) النقد الفني ، جيروم ستولنيتز .
(٣) نفس المرجع .

للأفكار والنظريات السابقة ، بسبب ترديدهم ما ينبغي عليهم القيام به ، وليس ما يقومون به بالفعل ، بدافع من بعث الخشوع والتعجب في نفوس الناس إزاء العمل الفني ، وشدهم من خلال المبالغة والتبرير .

ومن أقوالهم :

١ ـ **اللاإرادية** : حيث يقول بعض الفنانين أنهم لا يتحكمون في انتاجهم الفني وإنما هناك قوة خفية تتحكم في بعض إنتاجهم .

٢ ـ **الحمل أو الحضانه** : وهي أن بعض الأفكار تظل كامنة لعدم قدرة الفنان على تنفيذها ، لكن ما إن يمتلك الفنان القدرة حتى تظهر هذه الأفكار تلقائياً أو بشكلٍ لا شعوري كعملٍ فني متكامل،إلا أن هاتين الفكرتين غير كافيتين لتحديد معالم الخلق الفني ، حيث يقول جيروم ستولينتز مؤكداً «أنه حتى لو استغرق الإلهام كل العمل الفني واتخذ طابعاً خاصاً ، فإن انتاج العمل الفني لا يزال يتحكم فيه الوعي ، لأن عقل الفنان لا يفارقه ، ولأن عليه أن يتمعن عمله ويصدر على العمل حكماً بأهميته أو عدمها» .

ومع ذلك فإن الإلهام لا يضمن قيمة العمل الفني ولا يقدم عملاً منتهياً ، ويفترض مقدماً فيضاً من المواد الخام ، وتجارب متراكمة وسيطرة تكنيكية قوية على الوسط والأداة .

الفنان الخلاق

اعتبر الفكر الحديث الفنان شيئاً متميزاً ، بانفعلاته وتفكيره وسلوكه ، حيث بذل الباحثون جهداً كبيراً في سبيل التعرف عن سمات الفنان ومنشأ موهبته ، وكان الفيلسوف «كانت» أول من أطلق لفظ العبقرية على الموهوب ، فحاول الكثيرون بعده أن يهتدوا إلى العلاقة بين العبقرية والسمات النفسية والعضوية في الإنسان ،

وكذلك حاولوا إثبات أن الموهبة تتمثل في مجموعة لها تكوين فيزيائي معين قد تعاني من أمراض معينة ، لدرجة أن أقام بعضهم في المستشفيات النفسية والعقلية ، مثل الفنان «فان كوخ» والفنان «غوستاف فيبر» إلا أن ذلك لا يعتبر دليلاً على أن الفنان دائماً يعاني حالة مرضية ، بل على العكس فإنه حينما يعاني من المرض سوف يتوقف إنتاجه الفني لأن هذا الإنتاج بحاجة ماسة إلى تأمل وتعقل ، وقد أكد ذلك جيروم بقوله : «إن كثيراً من الفنانين العمالقة كانوا يستمتعون بصحة جيدة نسبياً»(١) .

وقد فسر علماء النفس الموهبة بأنها استعدادات فطرية تسبق ظهور القدرة ، فإذا وجدت عند إنسان معين ووجد الفرصة الملائمة ظهرت هذه الإستعدادات ونضجت ، لكن إذا لم تجد الفرصة الملائمة تظل ثانوية غير ظاهرة (٢) . إلا أن أصحاب نظرية التحليل النفسي أكدوا أن الموهبة مردها كبت الرغبات في اللاشعور عند الإنسان .

أما الخلق الفني عند الرومانتيكيين يعود إلى القريحة أو العبقرية وأن مصدرها لا يمكن أن يكون غير إلهي ، وكان هذا هو السبب فيما اتصفوا به من كبرياء وغرابة (٣) .

ولهذا السبب أيضاً لجأ الفنان الرومانتيكي إلى الخيال والأحلام دوماً ، وابتعد عن الواقع ، لدرجة أن الأديب «فيكتور هيغو» قد اعتقد أن «الأحلام هي المنافذ المطلقة بالإنسان على عالم الخلود» واعتقد كذلك زكريا إبراهيم أننا إذا أيقظنا الفنان من حلمه قضينا على ما لديه من مقدرة فنية ، وتوصل بهم الأمر إلى أن دعوا إلى إلغاء

---

(١) جيروم ستوليتنز ، النقد الفني .
(٢) مبادىء علم النفس ، محمد إبراهيم ، ومحمد متولي .
(٣) الإبداع الفني ، د. علي عبد المعطي ص ٤٨ .

دور العقل وتمثل ذلك في قول شيجل «ان نقطة البداية في كل شعر انما هي الغاء قانون العقل وشتى المناهج العقلية من أجل الاستغراق في فوضى الأخيلة» (١) .

وقال البعض إن الانفعال هو الذي يميز الفنان عن غيره ، هذا الانفعال وطبيعته هي التي تدفع الى العمل الفني ، لكن جيروم اعتبر أن صحة هذا القول محدودة بحيث يعبر عن فن في عصر معين أو طراز معين لكن لا يمكن أن يصدق على جميع الفنون ، لأن بعض الفنانين يبدون قدراً كبيراً من ضبط النفس والتحكم في النفس والانفعالات ، كما أن الإنفعالية العنيفة تتمثل لدى شخصيات معينة مريضة نفسياً لا تستطيع خلق العمل الفني (٢) .

كذلك ، كان هذا البحث سائداً أيام اليونانيين القدماء ، عندما رأى أفلاطون أن الفنان يستلهم فنه من قوة إلهية عليا أو من وحي سماوي أو هواجس سحرية غيبية (٣) إلا أن ذلك لا يضيف شيئاً للعلم ولا يفسر عملية الإبداع الفني عند الفنان الخلاق ، وكذلك الرمانتيكيون حينما يعيدون الفن إلى الحلم أو الخيال يغفلون حقيقة هامة هي أن الإبداع الفني يستلزم التنظيم والتوجيه والقدرة على الحكم فكلما سيطر العقل تأتى للفنان عناصر الإبداع الأصلية (٤) .

الوسيط

أشار المفكر «شوبنهور» إلى أن كل الفنون تتطلع إلى أن تكون مثل الموسيقى ، إذ أن الموسيقي لا يعيقه أي وسيط لتمثيل فكرته ، فيستطيع أن ينقل فنه مباشرة إلى الجمهور ، في حين نجد أن الفنان التشكيلي مثلاً يعيقه تمثيل العالم المرئي والتفكير

---

(١) الإبداع الفني ، د. علي عبد المعطي ، ص ٤٩ ـ ٥٥ .

(٢) النقد الفني ، جيرزم ستولينتز .

(٣) الإبداع الفني ص ٤١ .

(٤) نفس المرجع ص ١٦٣ .

في الرموز التي يجب أن يستخدمها بحيث تتناسب مع ثقافة الجمهور ومجتمعه وكذلك الشاعر يفكر ملياً في الكلمات والعبارات المستخدمة في مجتمعه ، لكن الموسيقي يكون حراً تماماً في خلق عمله الفني دون إعاقة الرموز والكلمات (١) .

ومن هنا فإن الوسيط يشكّل أهمية كبرى في عملية الخلق الفني ، ومن خلاله تبرز قدرة الفنان في اختيار الوسيط المناسب والبراعة في التعامل معه والتحكم به من أجل ابراز فكرته .

إلا أن الكثير من النقاد يغفلون أهمية الوسيط ، عندما يعتبرونه مجرد أداة تعبر عن الفكرة الفنية دون أن تؤثر عليها ، ومن أنصار ذلك «كروتشه» عندما قال «إن الموهبة لا يمكن أن تنفصل عن الوسيط ، لكن الخلق الفني عملية باطنة تماماً تحدث كاملة في الخيال دون أن يؤثر عليها الوسيط وتؤثر عليه ، ودور الوسيط يكمن في تحويل الفكرة إلى شيء مادي» .

وهذا يذكرنا بمقولة «مايكل أنجلو» الشهيرة : «المرء لا يرسم بيده بل بمخه» أي أن الأداة في اليد ليس لها أي دور في التأثير على الفكرة التي يريد الفنان ابرازها ومن هنا نتساءل . هل كان الفنان يستطيع استخدام الوسيط في الخيال لو لم يكن قد جربه في الواقع ؟ وعندما قال «موتسارت» العظيم : «هناك مقطوعة موسيقية اسمعها لكن لم أدونها بعد» ألم يدل هذا القول على خبرة موتسارت العالية في استخدام الوسيط ؟ هذه الخبرة التي جعلته يتخيّل سمفونية بأكملها .

ومن هنا نكتشف **أهمية الوسيط** في عملية الإبداع الفني التي نلخصها في النقاط التالية (٢) : ـ

١ ـ يعرف الفنان إمكانية تجسيد فكرته مادياً أم لا ، فمثلاً قد يضع فنان معين خطة

---

(١) معنى الفن ، هربرت ريد ، ص ١٩ .
(٢) النقد الفني ، جيروم ستولنتيز .

أو تصوراً معيناً لعمل تمثال ، ويتضح فيما بعد أنها لا تلائم تركيب وإمكانيات الرخام مثلاً ، مما يضطره إلى إعادة النظر في تصوره للعمل .

٢ ـ الوسيط يعطي الفنان اتجاهاً معيناً يوحي له بأفكار لم تخطر على باله ، فتنمي وتثري تجربته الفنية .

٣ ـ يعطي الوسيط مفاتيح تساعد على تكوين صورة العمل الفني . حيث يقول النحات «بيلي» كتأكيد على هذا كله : «إنك كلما مضيت قدماً في النحت أوحى إليك الحجر ذاته بتحسينات تدخلها على تخطيطك الأول ، وعدلت تفصيلات معينة أثناء عملك ، وفي بعض الأحيان قد تصل إلى تأثير أبدع من كل ما فكرت فيه عندما كنت تصنع نموذجك من الصلصال» .

الهدف

قد يكون الهدف واضحاً عند الفنان في بداية نشاطه الفني، إلا أنه كثيراً ما يتغير الهدف أثناء النشاط الفني ، وقد تخطر **أفكار جديدة** أو يؤثر **الوسيط** أو **الحالة النفسية** عند الفنان فينتج عن ذلك تغير الهدف ، إلى هدف آخر يراه الفنان أجمل وأنسب مع طبيعة العمل الفني الذي أنتجه ، وغالباً ما يكون الهدف الذي يسعى إليه الفنان **غامضاً** في البداية ، ثم **يتضح** أثناء عملية إنتاجه الفنية .



١ ـ ما مفهوم كلمة موهبة في نظرك ؟

٢ ـ هل للفنان نفس التكوين الأساسي النفسي الذي نجده عند غيره من الناس؟

٣ ـ لماذا كان وصف الفنانين لطريقة قيامهم بأعمالهم الفنية يثري النظريات الموضوعة؟

علاقة علم الجمال بالفن عبر العصور

كان اليونانيون من الأوائل الذين اعتنوا بالفنون وتذوقوها وشرحوا علاقتها بالخير والحق والجمال ، حتى توصلوا إلى آراء ونظريات جمالية جديرة بأن تحتفظ بأهميتها حتى هذا اليوم ، حيث ساهمت في تطوير الفن وأثرت بشكل كبير على آثارهم الفنية التي كشفت عن حس مرهف وذوق رفيع ومقدرة فائقة على التعبير عن المثل السامية ومحاكاة الفضائل ، فكان هيراقليط من الأوائل الذين تكلموا عن الفن والجمال وكذلك لديموقراط وسقراط وأفلاطون وأرسطو ؛ الفضل الكبير في هذا المجال .

هيراقليط (٥٧٦ - ٤٨٠ ق.م)

جعل هيراقليط من الألهة أنموذجاً كاملاً ومثلاً أعلى للجمال ، ورأى أنه من الصعب قيام علم خاص يعالج الجمال ، نظراً لنسبية الأحكام الجمالية عند الناس ، هذه النسبية تعود إلى تصنيف العناصر إلى مجموعات كل عنصر فيها يقاس جمالياً إلى بقية عناصر مجموعته ، فإذا وُصف بالجمال في مجموعته ، قد يوصف بالقباحة نسبة إلى مجموعة أخرى وهكذا ...

سقراط (٤٧٠ - ٣٩٩ ق.م)

آمن سقراط أيضاً بمبدأ النسبية حيث أن للجمال في نظره مثلاً أعلى كاملاً ، لا يمكن أن تبلغ مرتبته الأشياء ، يتجسد في الفضيلة ليعكس جمال النفس الحقيقي ،

ورأى أن الشيء حتى يوصف بالجمال ينبغي أن يكون نافعاً على نحو ما ، وإلا كان قبيحاً للغاية ، فأخضع بذلك مفهوم الجمال لمبدأ الغائية ، فالإنسان الرائع في نظره هو الذي يتميز بحسن الخلق ولا يكون ذلك إلا إذا كان فاضلاً وجميل الجسم عندها يكون إنساناً مثالياً .

والمحاكاة عنده ليست تقليداً للطبيعة بحذافيرها وإنما تعبيرٌ عما يمكن أن تستلخصه من الطبيعة ، وكذلك يمكن التعبير عن الأشياء التي ليس لها مظهرٌ مدركٌ كالصفات الروحية ... والحالة النفسية مثل الكراهية والطيبة ، كلها بوسع الفنان أن يظهرها في عمله الفني [1] .

أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق م)

رأى سقراط أن الفن يعبر عن الطبيعة دون أن يكون مجرد تقليدٍ حرفي لها ، في حين خالفه أفلاطون ، حينما قال «إن الشاعر أو المصور يستطيع أن يخلق كل النباتات والحيوانات ونفسه والسماء والآلهة ، فكل ما يحتاجه هو أن يأخذ مرآة ويديرها في جميع الإتجاهات» أي أن الفن في نظره يتجه إلى الشيء المدرك المحسوس ويعكسه كما تعكسه المرآة ، لكنه يجب أن يتجاوز هذا المدرك في المراحل المتقدمة ليعبر عن شيءٍ سامٍ مثالي خارج مجال التصورات البشرية .

والفنان في نظره ليس مبتكراً وإنما ملهم ، بحيث يفقد إحساسه وعقله عندما يلجأ إلى العمل الفني ، إلهامه هذا صادرٌ عن ربات الفنون ، حيث كان اليونانيون يرون أن للفنون رباتٍ كل ربة تختص برعاية فن من الفنون[2] ، وتشكل رمزاً يعبر

(١) فصول في علم الجمال ، عبد الرؤوف برجاوي ص ١٩٩.
(٢) فلسفة الجمال ، محمد علي أبو علي أبو ريان ص ١٧ .

عن فكرة جمال الذات والتي ترجع قيمها إلى عالم من الصور الخالصة .

كما رأى أفلاطون أن ما ندركه بحسنا يعكس عالم الصور الخالصه وهو عالم الحق والخير والجمال ، الذي يتجاوز مدركاتنا المحسوسة إلى مجال المعقول ، فالأخلاق والأعمال والفضائل والفنون ليست إلا محاكاة لما تعلّمه الإنسان قبل هبوطه من عالمه الروحي إلى جسده المادي إلا أن محاكاة الشيء لا تغني عنه ، لكنها تقترب فقط إن كانت هذه المحاكاة صحيحة .

وترتفع مرتبة الجمال عند أفلاطون حتى يقول أن الحب الحقيقي هو حب الجمال وأن الجمال المحض هو الله (1) وبلوغ إدراكه يصل بالمحب إلى نسيان ذاته فيندمج مع البحث الهادف إلى إدراك اسرار الكون ، وتأمل أجزائه والتي تؤدي بدورها إلى إدراك جمال الحقيقة الإلهية ، ليتصور في النهاية أن أي شيء جميل يستمد جماله من الله .

أرسطو (٣٨٥ - ٣٢٢ ق.م)

أتفق أرسطو على أن الفن يحاكي الطبيعة ، إلا أن أفلاطون رأى أن هذه المحاكاة لا تغني عن الحقيقة ، في حين اعتقد أرسطو أن الفن إذا كان محاكاة ، فإنه أعظم من الحقيقة لأنه يتمم ما تعجز عن إتمامه الطبيعة ، وهناك فرق آخر جوهري ، هو أن الفن عند أفلاطون يصدر عن إلهام إلهي ، بينما الفن عند أرسطو نتاج للعواطف الإنسانية ، أما الفنان عند أفلاطون يتجه الى المدرك المحسوس ثم يصل به إلى شيء يتجاوزه ويسمو عنه ، لذلك كان في موقفه مثالياً موضوعياً ، في حين يرى أرسطو أن الفنان يحاكي الواقع ، ويعدّل به دون أن يخرج عن الأنموذج الواقعي ، بحيث

(1) النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنمي هلال ص ٢٨ - ٢٩ .

يصور الحقيقة الجوهرية الداخلية للمحسوسات ، ويترفع عن المعاني المبتذلة إلى مستوى من الأداء العقلي والفني ، لكن ضمن الحقيقة فقط [1] .

واهتم أرسطو بالشعر والخطابة والموسيقى أكثر من الفنون الأخرى ، وجعل المحاكاة أهم معيار لها ، ذلك أن الشاعر مثلاً اذا برع في محاكاة الطبيعة شكّل انسجاماً بينها وبين شعره ، وبذلك يحقق إيقاعاً يكون كافياً للحكم على الشاعر بعظمته ، وهناك معيار آخر هام ، مفاده أن الفن يجب أن يحاكي الفضائل والوجدانات ، بحيث يستهدف التربية الأخلاقية والتطهر والشعور باللذة ، لأن قيمته تترفع وتتسامى عن كونه تسلية مجردة [2] .

؟ ما هي سمات التشابه بين رأي كل من «أفلاطون» و «أرسطو» في محاكاة الفن ؟ وما هي الفروق بين الرأيين ؟

* تستطيع دعم إجابتك ، إذا اطلعت على رأي كل منهما في المحاكاة ، وذلك في الوحدة الثانية ص : ٥٧ - ٦٢

---

(١) المرجع السابق ٤٧ ـ ٥١ .

(٢) فلسفة الجمال ، د. محمد أبو ريان ص ٢٢ .

فلسفة الجمال عند الرومان

كان لمفاهيم الجمال عند اليونان الإمتداد والأثر الكبير على مفاهيم الجمال الرومانية ، ومن أبرز من تكلم عن الجمال منهم هو «لوكرشيوش» الذي رأى أن الانسانية بحاجة ماسة الى الفن ، وأن الفن جاء تقليداً طبيعياً للطبيعة . أما «غارتسي فلاك» فقد أكد على أهمية البساطة والتلقائية والصدق والإنفعال في الفن ، وكذلك رأى أفلوطين ان الخير من أعلى مراتب الجمال ، حيث كان متأثراً بأفلاطون عندما أكد على أن الواقع ظلالٌ للجمال العلوي الذي لا يمكن إدراكه إلا إذا خلص الإنسان نفسه من الأشياء المادية الدنيئة ، لكن في نهاية هذا العصر بدأت هذه المفاهيم بالإنحدار بفعل ظهور أزمة مجتمعات الرق في الإمبراطورية الرومانية في القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد ، حيث تحولت القيم الإنسانية ذات الطابع الجمالي نحو الإنحطاط والإنحدار واستمرت على هذا الوضع حتى أواسط العصور الوسطى في أوروبا (١) .

(١) فصول في علم الجمال ، الأستاذ عبد الرؤوف برجاوي ص ٢٥٩ - ٢٦١ .

فلسفة الجمال عند المسلمين

للمسلمين نظرة خاصة متميزة في مجال الفن والجمال ، تأثرت بشكل كبير بالشرع و طبيعة الحياة الإجتماعية والثقافية ، التي كانت سائدة قبل الإسلام ، و منذ البداية وقف الإسلام ضد أي سلوك أو أمر يؤدي إلى انحراف خلقي أو ارتداد نحو مظاهر الجاهلية وكانت الفنون من ضمن الأمور التي قاومها المسلمون خوفاً من أن تؤثر سلبياً على المجتمع الإسلامي ومع ذلك بقي للشعر مرتبة خاصة بين المسلمين .

قضية التحريم (١)

أطلع العرب على فنون الشعوب المجاورة وتأثروا بها ، كالفن الساساني و البيزنطي و القبطي . إلا أنهم ابتعدوا عن تصوير الأحياء حتى قبل الإسلام . و ذلك مرده إلى طبيعة حياتهم التي تدفعهم إلى التأمل الدائم والتفكير بمظاهر الكون و أسراره ، مما جعلهم يعتقدون بوجود إله يرتقي فوق مستوى البشر ، فحاولوا الإبتعاد عن تصوير الإنسان لاعتقادهم بقصوره إلى جانب الإله وعظمته وكان ذلك بمثابة رفض للفن الإغريقي ، الذي مجد الإنسان وعظمه ووصل به إلى أعلى المراتب

أما بعد الإسلام فقد تخوف المسلمون من الفن فابتعدوا عن النحت لأنه يذكر بعبادة التماثيل التي كانت سائدة في الجاهلية ، و كذلك حاولوا الإبتعاد عن الشعر – في البداية – لأنه يمثل أهم مظاهر الجاهلية هذا مع أن القرآن لم يتعرض صراحة لموضوع التصوير ، إلا أنه قد رويت أحاديث عن الرسول (ص) تشير إلى أن أشد

(١) الفن الإسلامي ، أبو صالح الألفي .

الناس عذاباً يوم القيامة هم المصورون ، و أن الملائكة لا تدخل البيت الذي يحوي صوراً ، أما الفقهاء فقد اختلفوا حول التصوير ، و اختلافهم مرده إلى الموضوعات التي يتناولها المصورون .

أما علماء الدين المعاصرون فقد أباحوا التصوير لهدف علمي أو فني ، حيث قال الشيخ محمد عبده : «يغلب على ظني أن الشريعة أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم . بعد التحقق أنه لا خطر منه على الدين لا من جهة العقيدة و لا من جهة العمل» و لو فرضنا أن القرآن حرم فعلاً تصوير الأحياء فإنه حرم الكبائر حيث هاجم الفقهاء علم الكلام و الفلسفة و المنطق و التصوف ، ومع ذلك تطورت هذه العلوم ، فلماذا إذن يدعي البعض أن الفن الإسلامي قد تعطل ؟ و أن تعطله يعود إلى تحريم العقيدة له .

من الجائز أن نعتقد أن تحريم الفقهاء للتصوير أدى إلى عرقلة الفن الإسلامي خاصة في مراحله الأولى لكن ما لبث أن تحول الفنانون إلى فن الزخرفة مع الإمتناع عن محاكاة الأحياء ، و في هذه المرحلة ظهرت إبداعات الفنان المسلم حتى غدت فناً مزدهراً يستحق الدراسة و التقدير .

و تميز المسلمون عن غيرهم بأن **جعلوا العقل هو المعيار الأصيل في الفن** ، حيث كانت قيمهم منطلقة من القيمة الأخلاقية الجمالية ، وتمثل هذا في موقف أبو حامد الغزالي حينما اعتبر تذوق الجمال يكون بالحواس إذا كان بادياً في الأشكال والعلاقة فيما بينها ، ويمكن تذوق الجمال بحاسة القلب إذا ارتبط بالقيم الأخلاقية والفضائل والوجدانيات ، وكذلك يمكن إدراكه بالعقل إذا ولّدت المدركات لذة عقلية تدفعنا إلى استعمال القياس والتقويم (١) .

أما محمد قطب فقد رأى أن الحس والذهن يشترك في تذوق الجمال وتقييمه

---

(١) فلسفة الجمال ، د. محمد أبو ريان ص ٢٩ .

لأن الجمال مجاله الحس ، إلا أن الذهن يضع لتقويم الجمال معاييراً متناغمة مع المظاهر الجمالية للكون ، تكمن في الدقة والتوازن والترابط ، بحيث لا تتعارض مع أهداف العقيدة وأهداف المجتمع الفاضلة في جميع مجالاتها ، وتتسامى عن الإمتاع الحسي المجرد إلى التعبير عن الجمال الأكبر «المستمد من ناموس الكون ، وهو الذي يجب أن تمارسه الفنون الانسانية الرفيعة التي تتجاوب تجاوباً صحيحاً مع حقيقة الوجود»(١) .

ونستنتج من ذلك أنه ليس من الضروري أن يعبر الفنان المسلم مباشرة عن الإسلام والعقيدة ، بل يعبر عن حقائق جوهرية في الوجود تفاعل معها وأحسها من منطلق إسلامي .

ومع أن الفنان المسلم تجنب دائماً **تصوير الإنسان** ، إلا أنه عندما عبر عنه ، تعامل معه كعنصر قوي لا يخضع لصراعات المجتمع وقوى الإقتصاد والمادة ، بل هو الذي يُخضع هذه القوى ويُسخر الكون من خلالها ، من أجل أهدافٍ فاضلةٍ وسامية . **والإنفعال** في نظر الفنان المسلم شيء لحظي دنيوي لا يستحق التخليد في عملٍ فني **أما الإمتاع** في الجمال يجعله في أدنى المراتب ، لأن الفنان المسلم يطمح إلى مستويات أرقى من إمتاع الرغبات والشهوات ، فكان الفن الإسلامي **إعلاءاً لشهوات الإنسان الدنيوية إلى مستوىً يتمثل في تعطشه الدائم للمعرفة** ، وهكذا أفلت الفنان المسلم من الكبت ليصل في مستواه إلى الجمال الأكبر الذي يتجسد في الفضائل ليكون تأثيره في المجتمع إيجابياً .

وبتأثير من الفلسفة الجمالية عند المسلمين ظهرت مدارس فنية شكلت مجالاً خصباً للبحث والدراسة .

---

(١) منهج الفن الإسلامي ، محمد قطب ص ٩٦ .

تطور الفن الإسلامي

من الآثار التي خلفها المسلمون ما عثر عليه من صور جدارية زينت جدران قصير عمرة ، والتي من أهمها تصوير لأمير يجلس على عرشه وفوقه مظله يحملها عمودان حلزونيان ، ويحف بالأمير شخصان . وهناك صورة أخرى تسمى أعداء الإسلام وتصور ستة أشخاص يمثلون أعداء الوليد بن عبد الملك (١) ، ونستنتج من هذه الصور أن لها هدفاً يشبع رغبات الخليفة الأموي ، وتعلن سيادته وسلطته على العرب (٢) وقد ظهرت في نهاية العصر الأموي أربع مدارس اسلامية وهي (٣) : المدرسة العربية والمدرسة الإيرانية والمدرسة الهندية والمدرسة التركية العثمانية .

أولاً : المدرسة العربية (٤)

أنتشرت أساليب هذه المدرسة من العراق إلى الأندلس ، وكانت مراكزها في بغداد والموصل ودمشق وغرناطه ، وقد ظهر في هذه المراكز أساليب مختلفة منها :

١ ـ التصوير الطولوني والإخشيدي

وكان من أهم آثاره : صورة لفارس ملتحي يمتطي جواده وإلى جانبه آية قرآنية استخدم فيها الأحمر والأصفر والأخضر ، تأثرت هذه الصورة بالفن القبطي والفرعوني وتأثيرات أخرى ترجع إلى أواسط آسيا والحبشة ، ومن آثاره أيضاً زخارف نباتية وهندسية على ورق البردى وصور لكائنات حية .

---

(١) الفن الإسلامي ، أبو صالح الألفي ، ص ١٥٢ .
(٢) جمالية الفن العربي ، د. عفيف بهنسي ، ص ٢٣٩ .
(٣) التصوير الإسلامي ومدراسه ١٩٦٢ .
(٤) أحمد تيمور ، التصوير عند العرب .

٢ ـ التصوير الفاطمي

أنتشرت الرسوم الجدارية في القصور والحمامات إلا أن ما وصلنا منها كان قليلاً وقد تأثرت هذه الرسوم بالأسلوب الإيراني خاصة في رسم الوجوه فظهر الوجه القمري المستدير ، وكان انتشار الرسوم الجدارية على الجدران وعلى الخزف يعكس روح الترف التي سادت في هذه الفترة في كل شيء (١) .

٣ ـ التصوير العباسي

وكان من أهم آثاره الرسوم والصور في كتاب كليلة ودمنة ، ومقامات الحريري ومنافع الحيوان لأبن بختيشوع وكتاب الأغاني والحيوان للجاحظ ، حيث أزدهر في هذا العصر المخطوطات المصورة وحركة تزيين صفحات الكتب . وأهم ما يميز التصوير العباسي في هذه الفترة السحنة السامية ، فظهرت الوجوه باللحى والشوارب والأنوف القني ، وكذلك ظهرت الهالات المستديرة حول رؤوس الأشخاص ، وتميزت كذلك الرسوم بالبساطة والتحوير في رسوم الأشجار والنباتات والعناصر الزخرفية ، ولم يراعوا الواقع في الأبعاد والأحجام ، أو التشريح في الانسان والحيوان ، هذه الرسوم لم تنفصل عن المتن أو تحدد ولم تلون أرضياتها ، أما عند رسم العمائر أتسمت الرسوم بالشفافية حيث رسم الفنان الحجرة وحذف الحائط الأمامي لها .

وقد ساد هذا الاسلوب في العراق حيث كان متأثراً بالأساليب الساسانية المتبعة ، إلا أنه ما لبث أن صار له طابعه الخاص في عهود لاحقة بحيث فاق في معالجته للمواضيع ، الرسوم والصور في الكتب الغربية في ذلك العصر (٢) .

---

(١) الفن الإسلامي ، أبو صالح الألفي ١٨٨ .

(٢) أبو صالح الألفي ، الفن الإسلامي ، ص ٢٣٨ .

٤ ـ التصوير المملوكي [١]

لم يصل من هذه المدرسة إلا أمثلة قليلة مثل كتاب دعوة الأطباء وهي من عمل محمد بن قيصر السكندري ، وكتاب مقامات الحريري ، لشهاب الدين غازي الدمشقي .

وقد ظهرت السحنة المغولية على رسوم الأشخاص ، وكذلك تأثرت بالفن الصيني ، خاصة في رسم الأشجار والنباتات ، وبالفن المصري القديم خاصة في التعبير عن المياه ، ومن مصوري هذه المدرسة شهاب الدين غازي الدمشقي ، وأبي الفضل بن إسحق ، ومحمد بن أحمد الذي عمل كتاب الحيل الميكانيكية للجزري .

ثانياً : المدرسة الإيرانية [٢]

أنفصل التصوير الإيراني عن التصوير العربي ، بعد استيلاء المغول على إيران ، في القرن السابع الهجري ، حيث ظهرت ثلاثة إتجاهات إيرانية منها : التصوير المغولي والتصوير التيموري والتصوير الصفوي .

١ ـ التصوير المغولي

وأثر هذا الطراز على أساليب التصوير في تبريز وبغداد وسلطانية حيث كانت الواقعية من أهم ميزاته وكذلك إقتباس التقاليد الصينية مثل السحاب الصيني وزهرة اللوتس وبعض الحيوانات الخرافية ، كالعنقاء والتنين ، أما السحنة السامية فقد أختفت ، وحلت محلها السحنة المغولية ، وتغيرت الملابس وأغطية الرؤوس وخوذات المحاربين ، وفي مرحلة متأخرة ظهرت مميزات أخرى تمثلت في

(١) أبو صالح الألفي ، المرجع السابق ، ص ٢٤٥ .
(٢) زكي محمد حسن ، التصوير عند العرب .

طريقة رسم الأشجار المزهرة والحدائق والأرض وغير ذلك ، وأجمل ما صور في هذه المدرسة المعارك الحربية وما فيها من حيوية وانفعال وحركات جريئة ، وتكوين متميز عن قواعد التكوين المألوفة في الموضوعات العادية [1] .

٢ ـ التصوير التيموري [2]

يعد التصوير التيموري من أزهى عصور التصوير ، حيث ساهمت عدة عوامل في اتجاه هذا الفن نحو الروعة والكمال ، أولها اهتمام الأسرة التيمورية وتنافس الأمراء على تزيين قصورهم ، وقد ساهمت الرحلات الدبلوماسية المتبادلة بين الصين وإيران مساهمة فعالة حين تعرف الفنانون على أسرار مهنة التصوير ، فظهرت مراكز فنية في سمرقند وتبريز وهراة وغيرها من البلاد ذات الشهرة العظيمة .

ومن أبرز ما أنتج في هذا العصر : مخطوط عن الفلك يبين مواقع النجوم والأبراج ، ومخطوط قصائد «خواجوكرماني» الذي شرح به قصة غرام الأمير الفارسي هماي بهمايون ابنة امبراطور الصين . وتميزت هذه الرسوم باستخدام الألوان الساطعة كالأزرق والأحمر والأصفر والأخضر ، وعندما عبرت الرسوم عن بعض القصص اتسمت بسمات رومانتيكية ، خاصة عندما عبرت عن القصص العاطفية مثل قصة مجنون ليلى وهماي وهمايون وغيرهم ، فرسمت على مساحات هندسية مقسمة تشبه في تقسيمها جدران المساجد المقسمة إلى مساحات هندسية مترابطة ومتوافقة .

ومن أشهر المصورين في هذا العصر : المصور غياث الدين خليل ، والمصور كمال الدين بهزاد والذي يعد من أعظم مصوري عصره ، حتى قارنه البعض بل

(١) أبو صالح الألفي ، الفن الاسلامي ، ص ٢٣٨ ـ ٢٤٠ .
(٢) آرنولد ، التصوير في الاسلام .

جعلوا فنه يفوق إبداعات المصور الكبير «ماني» .

وتتلمذ المصور كمال الدين على يد سيد أحمد التبريزي ، وعلى يد «ميرك نقاش» من هراة ، فتميز فنه بإحكام التكوين ، واتقان رسوم العمائر وتوزيعه للأشخاص والأشكال ببراعة ، هذا مع تجاهله لقواعد المنظور المتعارف عليها ، كذلك ظهرت العمامة المخروطية الشكل لها عصا طويلة ، وبرع في استخدام الحبر الصيني ، حيث ينسب إليه إدخال أسلوب الرسم به مع الاستغناء عن الألوان الأخرى .

٣ ـ التصوير الصفوي (١)

امتد العمر ببهزاد إلى عصر الصفويين ، وبلغ فنه أعلى درجات الإتقان ، فتتلمذ على يديه الكثير ، وكان من أشهرهم قاسم علي صاحب مخطوطة المنظومات الخمس التي تضم سبع صور عليها إمضاؤه .

لكن في نهاية العصر الصفوي أنحط التصوير بسبب انصراف الحكام عن المصورين ، مما جعلهم ينتجون للسوق بكميات كبيرة ، ففقد التصوير مميزاته ، نظراً للذوق الفني السائد ، وكان وصول عدد كبير من الفنانين الأوروبيين الذين كلفوا بتزيين القصور الملكية ، كان وصولهم عاملاً هاماً أدى إلى انحطاط التصوير في هذه الفترة .

ثالثاً : المدرسة الهندية (٢)

امتدت الحضارة الإسلامية في الهند خلال قيام الإمبراطورية المغولية التي حكمت الهند من القرن السادس عشر حتى التاسع عشر ، فنشأت مدرستين

(١) جمال محرز ، التصوير الاسلامي ومدارسه .
(٢) الفن الاسلامي ، أبو صالح الألفي ص ٢٤٧

للتصوير الهندي : الأولى المدرسة الهندية المغولية ، والثانية مدرسة راجبوت ، أما المدرسة الهندية المغولية فقد تأثرت بأسلوب كمال الدين بهزاد في التصوير فنبغ المصورون الهنود وبرز منهم : بازوان ، ودارم داس ، ولال وغيرهم ، وتميز الهنود باشتراك أكثر من مصور في إنجاز صورة واحدة ، فاحترموا المنظور ، واستخدموا الألوان الهادئة والداكنة ، وبرعوا في رسم الأشخاص والطيور والحيوان والنبات ، وكذلك صوروا النساك ورجال الدين وهم يحادثون الأمراء ، أما مدرسة «راجبوت» فقد أختلفت مواضيعها ، حيث كانت مستمدة من الأدب الشعبي والملاحم الهندية وقصص الآلهة والقديسين واعتمدت على تقاليد التصوير الهندي القديم (١) .

رابعاً : المدرسة التركية العثمانية

استدعى سلاطين الأتراك مصورين إيرانيين ، وقامت هذه المدرسة على أكتافهم ، ومنهم المصور «شاه قولي» و «ولي جان التبريزي» ، كما تأثرت هذه المدرسة بالتصوير الإيراني ، وبدأ الفنانون بتقليد الإنتاج التيموري والصفوي مع إظهار الخصائص التركية في السحنة والعمائر والمعارك ، كما أستخدموا الألوان الزاهية واللون الفضي والذهبي بكثرة .

إلا أن التصوير التركي لم يزدهر ، بحكم الدين الذي ينظر إلى التصوير نظرة عدائية ، ولم ينبغ الفنانون لعدم تشجيع السلاطين لهم ، واستدعائهم للمصورين الأجانب ، وكذلك بسبب عدم توفر الذوق الفني للسلاطين العثمانيين .

(١) المرجع السابق ، ص ٢٤٨ .

العناصر الفنية التشكيلية في الفن الإسلامي(1)

لم يخل أي فن من العناصر التشكيلية وهي **الخط واللون والمساحة والظل والنور والملمس والحيز** ، وعلاقة هذه العناصر مع بعضها وعلاقة فن معين بهذه العناصر وتركيزه على أي منها دون الآخر، هو الذي يشكل الدعامة الهامة للمدرسة الفنية .

أما الفن الإسلامي فقد تعامل مع هذه العناصر بشكل يتميز عن المدارس الفنية المختلفة ، فعندما أستعمل اللون كشف عن الحس المرهف وأعطى الانطباع الرومانتيكي ، وكانت الأشكال والأحجام متقابلة متناظرة تشابه في ذلك التناظر في أوزان الشعر العربي وقوافيه ، فاستعملوا الأشكال المبسطة في وحدات زخرفية محورة عن الطبيعة ، لتعبر عن ذاتية المسلم وتفرده بين الفنانين ، وكان إهتمام المسلم بالتقسيم والتصنيف والتحليل واضحاً ، خاصة في الفن الإسلامي ، عندما لجأ إلى التبسيط والتجزئة للوصول إلى الأشكال الأولية للأشياء ، كما أثر شعورهم بالأزلية والأبدية في الزمان ، على فنهم فتمثل ذلك بتكرار الوحدات الزخرفية بشكل يوحي بالاستمرارية واللانهائية (2) .

ولم يعبر الخط في الفن الإسلامي عن الحركة الديناميكية في الواقع ، لكنه عبر عن الحركة بمعناها الجمالي ، فاستخدم لذاته دون أن تكون له دلالة موضوعية وللخط الإسلامي نمطان : نمط الخط المنحني المنطلق في حدود مساحة معينة كي يوحي بالإستمرارية والإنطلاق ، مثيراً بذلك لذة جمالية خاصة ، أما الخط الهندسي فيتميز بجمال رياضي يستشعره العقل ، ويعطي إحساساً بالإستقرار والثبات والسكون ليقود المتأمل إلى داخل المساحة .

(1) الفن الإسلامي ، أبو صالح الألفي ص ١٠١ - ١١٠

(2) جمالية الفن العربي د. عفيف بهنسي .

وكذلك استخدم اللون في الفن الإسلامي ليؤدي وظيفة جمالية ، وكثر استخدام اللون الذهبي لأنه لون خارق للطبيعة ، أما الألوان الزرقاء والصفراء والحمراء والخضراء ، فقد استعملت كي تؤدي وظيفة الضوء لأن اللون النقي يعبر عادة عن الضوء ولم تعبر الظلال عن البعد الثالث أو التجسيم ، لكن كانت وظيفتها جمالية تشكيلية ، كي تعطي الإيقاع والتنوع أو تعبر عن الملامس ، حيث أن الفن الإسلامي من أغنى الفنون في التنويع بالملامس ، فقد استفاد الفنان المسلم من إمكانيات الخامة والقيم الملمسية لها لإثراء العمل الفني .

ويشكل كل من الخطواللون والظل والنور ، بعلاقتهم بعضهم مع بعض إيقاعاً فريداً ، وكما قال الشيخ محمد قطب فإن الفن الإسلامي يحاكي الإيقاع الذي يحسه المسلم في داخله ، متناغماً مع الإيقاعات الكونية الكبرى المتمثلة في تتابع الفصول الأربعة وظهور الشمس والقمر وتتابع الليل والنهار ، والتي تؤثر على نظام حياة الإنسان ، فتدفعه الى البحث عن الإيقاع في عمله وسلوكه وفنه وكل شيء .



تميز الفن الإسلامي عن غيره من المدارس الفنية بمميزات عديدة من أهمها : ـ

١ ـ **إهمال قواعد المنظور** ، بتأثير من الفن البيزنطي واستعمالهم ما يسمى منظور عين الطائر في رسم الموضوعات .

٢ ـ **البعد عن محاكاة الطبيعة** والإتجاه إلى التجريد لإرضاء ميولهم في عدم إعطاء الطابع الزماني والمكاني لموضوعاتهم . وهو يشبه في ذلك حركات الفن المعاصر كالفن التجريدي عند «ماتيس» ، والذي بدى متأثراً بالفن الإسلامي في أعماله الفنية .

٣ ـ **تصوير المحال** من الأشكال الحيوانية المركبة أو الخرافية مستعيناً بخياله الخصب ومتأثراً بالآية القرآنية الكريمة «ويخلق ما لا تعلمون» .

٤ ـ **التهرب من الفراغ** في المساحات ، بواسطة الزخارف بأسلوب مدروس لحفظ التوازن والإيقاع .

٥ ـ **التسطيح** وذلك لعدم استخدامهم قواعد المنظور وإهمالهم التظليل الواقعي والتجسيم ، الذي اهتم به الفنان الإغريقي في أعماله ، واتجاههم إلى الزخرفة بهدف إذابة مادة الجسم وتحطيم وزنه وصلابته ، وإعطائه الخفة .

٦ ـ **التكرار** لعمل إيقاع يرضي شعورهم باللانهائية في الزمان والمكان ، والذي يعطي نوعاً من اللذة الجمالية عند تأمله .

٧ ـ **التنوع والوحدة** من خلال تقسيم السطوح إلى مساحات هندسية مختلفة ، يتكرر من خلالها زخارف متنوعة تكمل بعضها بعضاً ، وتشكل بتكرارها وحدة واحدة .

٨ ـ **المواجهة** والتي تعد من أصعب ما يصادف المصور المسلم ، ولذلك **تهرب من المواجهة** بأن لا يظهر من الشيء إلا ثلاثة أرباعه .

٩ ـ **تحويل الخسيس إلى نفيس** هذه الطريقة ابتدعها الفنان المسلم ليحقق الموازنة بين اتجاه العقيدة الذي يرغب بالتقشف والتوسط في أمور الحياة ، وبين إمكانيات المجتمع الإقتصادية التي تحسنت في عصور اسلامية عديدة ، فظهر استعمال الخامات الرخيصة في عمل فني بحيث تبدو وتنافس بجمالها الذهب والفضة ، وكمثال على ذلك : ابتكار الخزف ذي البريق المعدني ، الذي يزخرف ويلون بعد الحريق الأول بأكاسيد معدنية ، ثم يحرق مرة أخرى على درجات حرارة عالية ، ليصبح له بريق يشبه بريق المعادن على إختلافها .

فلسفة الجمال عند المسيحيين

كان من رأي رجال الدين أنه كلما تقدم الفن كان لذلك أثرٌ عكسي سلبي على الأخلاق والقلب والعقل ، لكن إذا كان لا بد من الإنتاج الفني ينبغي على الفنان أن يتبع تقاليد محددة في تصوير القديسين وقصصهم ومعتقداتهم ، إلا أن ذلك لم يمنع ظهور أروع مظاهر الفن العالمي انطلاقاً من الكنائس والمعابد ، هدفها تصوير الكفاح الديني ، حيث كان أروع ما أنتجه الموسيقيون تلك المقطوعات التي عزفت في الكنائس ، وأروع ما أنتجه المصورون أعمال الفنان مايكل أنجلو التي صورت على جدران الكنائس وسقوفها ، وكذلك ترك لنا الفنان روفائيل أعمالاً لها أهميتها في تاريخ الفن العالمي ، كما تجسد الفن المسيحي أيضاً على يد مصورين أمثال «فراأنجيليكو» و «ماساتشيو» حيث امتزجت الإتجاهات الفنية والجمالية بالدين عند المسيحيين (١) في أنحاء أوروبا .

---

(١) القيم الجمالية ، راوية عبد المنعم ١٩٨٧ .

فلسفة الجمال في العصر الحديث

مع بداية العصر الحديث ابتعد الحس الفني والجمالي عن مفهوم النفعيه ، التي كانت سائدة أيام سقراط ، فلم يعد الجميل هو النافع فقط ، وكذلك لم يتمثل مفهوم الجمال في الأخلاق والفضائل - كما اعتقد أفلاطون - لكنه ابتعد عن المثالية وتأثر كثيراً بالتطورات العلمية والبحوث التي تدرس علاقة الجمال بالمجالات الأخرى كالفلسفة والفن وعلم النفس والهندسة والتشريح ، فارتبطت أكثر بمؤثرات المجتمع وتحولاته وصراعاته ، وصار الإعتقاد السائد أن ليس من الضرورة أن يرتبط الفن بالجمال بل من الممكن أن يعرض الفن قبحاً ، فتغيرت معايير الفن حتى أصبح اهم معيارٍ هو الإبداع والتجديد في الفكرة أو القدرة أو التقنية ، كما أصبح العمل الفني الناجح هو الذي يُوجد معاييره المتميزة والذي لا يمكن تطبيق معايير سابقة عليه ذلك بعد أن كان النقاد القدماء يحشرون العمل الفني في معايير وقوالب محددة مسبقاً ، ليفقد العمل أهميته ويجرد الفنان من إبداعه ويهمل تجديده .

ومع أن الفئة من المفكرين تعتقد أن طبيعة الجمال تتنافى مع طبيعة العلم إلا أن الجمال غدا كسائر العلوم ، له أصول وقواعد وأساليب ومعايير تطبق على الفن والمجالات الأخرى . والذين عارضوا ذلك كان من مبرراتهم أن العمل الفني عندما يُشرّح بشكل كامل يزول الشعور بالجمال فتهبط قيمته : ومن أصحاب هذا الرأي الفيلسوف الألماني هيغل الذي قال : «إن الفكرة في محيط علم الجمال لا تتبع طريق الصعود كما تفعل في محيط المعرفة ، بل العكس فعندما تتقدم الفكرة حد الكمال ، يُمحى منها الجمال ويزول» .

وهناك كثيراً ممن تكلموا عن الجمال ومثلوا تطورات حقيقية وهامة في مفهوم الفن والجمال ، ومنهم ديكارت وبومغارتن ووليم هوجارت وديدرو وكانت وهيغل وغيرهم .

ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠م)

يعد ديكارت من أبرز مفكري العصر الحديث ، حيث اشتهر بالتأكيد على مبدأ النسبية في الجمال ، وتذوقه ، كما رأى أن الفنون تؤدي إلى لذة ذات طبيعة عقلية وذهنية ولذة ذات طبيعة حسية وجدانية ، لكن نصيب الجانب الحسي من اللذة أكبر ، بحيث لا يمكن أن نصل في الجمال إلى مقياس عقلي محدد ، فيصبح الحكم الجمالي نسبي ، إذ أنه يعتمد على ذكريات وأهواء وشخصيات الأفراد بحيث لا يمكن أن يبلغ الجميل الى مرتبة الإدراك العقلي (١) ، أي لا وجود لما يسمى بالحكم المطلق ، لأن ما يحظى بإعجاب البعض قد لا يحظى بإعجاب البعض الآخر ، ولهذا فإن موقف ديكارت يسمح بتدخل الإحساس والأهواء إلى جانب القياس في تقديرنا للجمال ، والأحاسيس والأهواء بدورها تختلف باختلاف الزمان والمكان ومن خلال اهتمامه باشتراك الحس والعقل في تحقيق اللذة الجمالية ، أكد على أنها إذا ارتبطت كثيراً بالتأثيرات العضوية نقص مقدار اللذة الجمالية لأنها ينبغي أن تكون وسطاً بين الإفراط في إثارة الحس والقصور عن إثارته ، كي يتّسم بالإتزان والإنسجام بين العقل والحس الإنساني (٢)

بومغارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢م)

وأهم ما قدمه بومغارتن في هذا المجال هو تمييزه بين المعرفة العليا والمعرفة الدنيا ، فالمعرفة العليا تقدم مفاهيم وتصورات تتسم بأنها عقلية قابلة للقياس ومرتبطة بالحقيقة ، مثل الهندسة والرياضيات والمنطق ، أما المعرفة الدنيا فهي التي لها علاقة

---

(١) فلسفة الجمال ، محمد أبو ريان ص ٣٠ .

(٢) القيم الجمالية ، راوية عبد المنعم ، ص ٨٤ .

بالحس والشعور غير القابل للقياس والبعيد عن المنطق واليقين [1]حيث يمكن اعتبار الجمال من ضمن المعارف الدنيا ، وهناك معرفة تتعلق بالتمني والطموح المثالي وتتجسد في الخير ، وهذا التقسيم كان بتأثير من النهج العقلي الديكارتي والذي يحث على تقسيم الحقائق وبحثها قدر الحاجة والإمكان [2] ، ومن الواضح أنه قسم الحقائق واتبع أسلوب التحليل إلا أنه عندما تكلم عن الفن أكد على ضرورة التناسق بين أجزاء العمل الفني كي ندرك كليته ونشعر بالإنسجام .

وليم هوجارت (١٦٩٧ - ١٧٦٤م)

ويعد هوجارت من المؤسسين الأوائل للمدرسة الإنجليزية ، والمتأثرين بالاتجاه التجريبي الذي تزعمه عدد من أتباع هذه المد رسة ، الذين ربطوا بين الجمال والإحساس ، وميزوا بين الشعور الخالص بالظاهرة الجمالية وبين المنفعة [3] .

وقد ركز هوجارت على السمات التي تدعنا نصف الشيء بالجمال أو القبح ، والتي تربط الشكل بالذات ، كما أكد على أن الطبيعة والأشكال فيها هي التي تمدنا بالمخزون القيّم من خلال تأمل موجوداتها ، ليتكون لدينا فكرة مكتملة عن الأشياء ، تجعلنا نقارن بين العمل الفني والطبيعة حتى تصبح الطبيعة هي المعيار الأول الذي نقيس به الجمال ، وأشار إلى أن هناك عوامل تؤثر على طريقة إدراكنا للجمال ، منها التناسب والتنوع والبساطة والتعقيد والإضطراد وغير ذلك [4] ، وكان توجه هوجارت في أعماله الفنية نحو خدمة اهداف معينة أخلاقية ودينية ، عبر فيها عن

---

(١) فلسفة الجمال ، د. محمد أبو ريان ، ص ٣٥ .
(٢) ديكارت ، مصطفى غالب ، ص ٧٣ .
(٣) القيم الجمالية ، د. راوية عبد المنعم ، ص ١٢٤ .
(٤) فلسفة الجمال ، د. محمد أبو ريان ، ص ٣٦ .

الخير وقربه إلى نفوس الناس ، لكن عندما عبر عن الشر أبداه بغيضاً وكريهاً ، وبذلك يكون قد أسهم في علم الجمال من خلال أعماله الفنية إلى جانب آرائه المتميزة.

ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤م) (١)

ويعد الكاتب الفيلسوف «ديدرو» من الأوائل الذين عالجوا مسألة الجمال ، بطريقة مهدت لظهور نظريات حديثة ومن أهم الأشياء التي أكد عليها «ديدرو» : أن عمر الإنسان والعصر الذي وجد فيه ودرجات المدنية ، لها أكبر التأثير على طريقة إدراك الإنسان للجمال ، وأشار إلى أن الشيء الجميل هو الذي يجذب الناس ويدفعهم إلى محاولة إدراك العلاقات بين أجزائه ، كما فرق بين اللذة والإمتاع والجمال ، فاستثنى حاستي الذوق والشم من الإدراك الجمالي ذلك لأن الجمال أعلى منزلة من اللذة والمنفعة ، إلا أنه يشابه في موقفه أفلاطون وأرسطو حينما يؤكد أن العمل يجب أن يؤدي نفعاً يتعلق بالأخلاق والفضائل .

كما تكلم ديدرو عن العلاقات الجمالية ، مؤكداً أنها ليست قائمة بين أجزاء الشيء فقط وإنما ينبغي أن تدرس علاقة الشيء بما حوله من أشياء ، ويحكم عليه مقارنة بها ، فالكلمة في الأدب مثلاً ، لا تُفهم ولا يُحكم عليها إلا إذا عُرف موقعها في الجملة وبذلك يؤيد مبدأ النسبية في الجمال ، مع أن هناك أشياء جميلة يمكن أن يجمع رفيعوا الذوق على وصفها بالجمال دون مقارنتها بغيرها ، وهناك أشياء لا توصف بالجمال إلا إذا وضعت في موضعها الملائم ، فالشخص الذي يجمع المعظم على أنه جميل قد يجده الفنان غير ملائم للتصوير ، وقد يجمع الناس على عدم

(١) النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنمي هلال ، ص ٣٠ .

جمال منظرٍ في الطبيعة ، يبحث عنه الفنان ليكون موضوعاً ملائماً لتصويره .

ويبدو واضحاً أن «ديدرو» قد تأثر بفلسفة أرسطو حينما رأى الفن مجمّلاً ومكمّلاً للطبيعة ، وأن التقليد الحرفي ليس من وظيفة الفنان ، إذ أن على الفنان أن يؤلف عناصر الطبيعة وينظمها من جديد في عملٍ ليس هدفه تقليد الطبيعة ، وإنما للإستفادة فقط من العلاقات الجمالية الموجودة في أجزائها . بحيث يبقى العمل الفني نابعاً من الواقع دون الخروج عنه .

وقد أكد «ديدرو» على أن الذوق والعاطفة شيئان مهمان عند الفنان المبدع ، إلا أن العقل والإدراك له الدور الأكبر في التجربة الجمالية ، إذ أن العاطفة شيءٌ لحظي يفتر مع الوقت ، ولا تستحق التخليد إلا إذا عولج الموضوع بقدرٍ من التأمل والتأني .

كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤م)

يعد «كانت» مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية ، وأفضل الفلاسفة الحديثين لما كان له من أثرٍ في الفلاسفة الذين بعده ، والذي كان «روسو» من أبرزهم ، كما أن له فضلاً كبيراً حينما تناول مسألتي الحكم الجمالي والحكم الغائي في أبحاثه. وعندما تكلم النقاد قبله عن نوعين من الذوق هما الذوق الذاتي والذي يتسم بالخصوصية والفردية ، والذوق الكلي الذي يتميز بالموضوعية ، تكلم هو عن نوع ثالثٍ كان بمثابة اكتشاف له وهو الحكم الشعوري والذي يرتبط باللذة أو الألم عن طريق التصورات الأولية (١) .

---

(١) القيم الجمالية ، د. راوية عبد المنعم ، ص ١٣٧ .

لكن «كانت» لم يتفق مع «ديدرو» حينما اعتقد أن العمل الفني الجميل يحتاج إلى تأني وتأمل عقلي ، بدرجة أكبر من العاطفة الجامحة ، بل اعتقد أن الحكم الجمالي يبتعد بخصائصه عن الحكم العقلي والخلقي ولذلك يحتاج إلى ذوق ليس له أي علاقة بالمنفعة التي سيجنيها ، أي أن تأمل العمل يكون لذاته فقط دون ربطه بالواقع أو القيمة الأخلاقية ، حيث يكفي العمل أن يكون جميلاً في نظر العامة ، لأن الجمال في العمل هو الغاية ، وإدراكه لا يحتاج الى تفكير عقلي أو قياس أو اعتقادات سابقة .

ولقد فرق «كانت» بين الجمال الخالص والجمال غير الخالص ، فأعتبر الجمال الخالص متمثلاً في الشكل الذي لا يثير فكرة أو تعبيراً ولا يحوي مضموناً ، مثل الأشكال الهندسية والزخارف والنقوش ، أو في الإيقاع الموسيقي الخالص الذي لا يشوبه غناء ، أما إذا اقترن بفكرة أو بمنفعة أو بما هو لذيذٌ حسياً فإنه يكون جمالاً غير خالص ، لأن العبقرية لا تظهر إلا إذا كان الفنان في عمله حراً من أي قيود ، ولذلك كان إدراك الجمال عند «كانت» يحتاج إلى أعلى مراتب الذوق والمعرفة ، وقد أثرت هذه الفكرة على دعاة الفن للفن الذين يرون أن العمل الفني يؤدي غايته فقط ، إذا كان جميلاً ، لدرجة أن المفكر «ثيوفيل جوته» قال : «لا وجود لشيءٍ جميل حقاً إلا إذا كان لا فائدة له ، وكل ما هو نافع قبيح» .

ويؤكد «كانت» على أن علم الجمال يجب أن يضع تصوراً للجمال والجلال ، ويبحث ماهية الفنون الجميلة ، ويدرس السمات الأصيلة التي يجب أن تتوفر في الفنان والعمل الفني ، فعرف الجليل بأنه الشيء الذي يفوق العقول بسماته ويتجاوز مدركاتنا ويولد في نفوسنا شعوراً بالعظمه ، أما الجميل فهو الذي يولد شعوراً بالإنسجام أو الإتزان وهو شيء مدرك في الطبيعة ، على العكس من الجليل الذي لا

يوجد إلا في فكرنا فقط [1].

هيغل (١٧٧٠ - ١٨٣١م)

ويعتبر هيغل من القلائل الذين كان لهم الفضل في التعمق في مفهوم الجمال ، وكان للجمال عنده أهمية عظمى إذ أن الروح إذا اتجهت إلى المثل العليا تتجه إلى الجمال والحقيقة والألوهية فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين [2] ، وقد خالف «هيغل» «كانت» حينما اعتقد هيغل أن الجمال الحقيقي هو الذي يتجسد في الفكرة والمضمون ، لا في الشكل الخالص حتى أصبح الجمال عنده عبارة عن فكرة تطورت عبر التاريخ ، من سيطرة المادة إلى سيطرة الفكرة ، ومن الشكل إلى المضمون [3] وضرب مثلاً بفنون الشرق القديمة ، إذْ كان العمل الفني يثبت نجاحه بضخامته أما الفكرة لم يكن لها الدور البارز في هذه الفنون ، أما في العصر اليوناني فقد أدى الشكل والمضمون دورهما باعتدال ، بينما تغلبت الفكرة وتدخل المضمون الفلسفي والتفكير الذهني في الفنون الحديثة ، ولم يكن للشكل دورٌ إلا في مجال توضيح الفكرة أو المضمون ، وأن على الفنان أن يفكر ملياً ويتأمل بعمق الفكرة التي سيعبر عنها من خلال العمل الفني ، ويحرص أن لا تكون بمعزل عن الحقائق الجوهرية في الحياة ونشاطات المجتمع الانساني ، وهذه هي الغاية الحقة للعمل الفني عند «هيغل» [4] .

---

(١) النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنمي هلال ص ٣٠٥ .
(٢) فلسفة الجمال ، د. محمد أبو ريان ، ص ٤٩ .
(٣) النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنمي هلال ص ٣١٦ .
(٤) نفس المرجع السابق ص ٣١٨ .

وهناك علماء آخرون بحثوا في مفهوم الجمال وعلاقته بالفن ، ومنهم «إيبوليت تين» و «كارل ماركس» و «أوجين فيرون» ودوكاس ، وغيرهم ممن سنشير إليهم في الوحدات القادمة .

؟

كان للجمال الحقيقي الخالص تصورٌ مختلفٌ عند «كانت» عن التصور الذي أقترحه «هيغل» ، فما هو الإختلاف بينهما ؟

أسئلة مقترحة على الوحدة الأولى

السؤال الأول

اقترحَ «هربرت ريد» تعريفاً مفاده أن الجمال وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا ، بعد قراءتك لهذه الوحدة ـ هل تستطيع أن تعرّف الجمال من وجهة نظرك الخاصة ؟

السؤال الثاني

ما دور كل من الوسيط والهدف ومعالجة الفنان في التأثير على العمل الفني ؟

السؤال الثالث

إشرح كيف تأثر الفن الإسلامي بقضية تحريم العلماء للتصوير . هل كان هذا التأثر سلبياً أم إيجابياً ؟

السؤال الرابع

للخط في الفن الإسلامي نمطان ما هما ؟ واشرح تأثير كل منهما على المدرك الجمالي .

السؤال الخامس

أصبحت الطبيعة معياراً هاماً لتقدير العمل الفني في نظر «وليم هوجارث» . إشرح ذلك .

السؤال السادس

ما هو المفهوم الذي تصوره «كانت» لكلٍ من الجمال والجلال ؟

الوحدة الثانية

نظريات في علم الجمال

١ ـ نظرية التجربة الجمالية

٢ ـ نظريات المحاكاة

٣ ـ النظرية الإنفعالية

٤ ـ النظرية السيكولوجية

٥ ـ النظرية الشكلية

٦ ـ نظرية الجمال الفني

نظريات في علم الجمال

ازدهرت الحركة النقدية والفنية في الفترة الممتدة ما بين القرنين السادس عشر والعشرين ، وظهرت نظريات هامة أثرت الفن التشكيلي والأدب والشعر والموسيقى ، فظهرت العديد من المدارس الفنية والأدبية والتشكيلية ، كان لنظريات علم الجمال أكبر الأثر وعظيم الدور في ظهورها والتأثير عليها ، ومن أهم هذه النظريات : ـ

١ ـ نظرية التجربة الجمالية

٢ ـ نظريات المحاكاة

٣ ـ النظرية الإنفعالية

٤ ـ النظرية السيكولوجية

٥ ـ النظرية الشكلية

٦ ـ نظرية الجمال الفني

نظرية التجربة الجمالية

نتأمل أحياناً منظراً في الطبيعة أو عملاً فنياً يجعلنا نشعر نحوه بشعورٍ قوي يدفعنا لتكوين موقف من هذا الموضوع ، وبهذا نكون قد مررنا بتجربة بقينا محتفظين بسببها ، بموقف جمالي إستطيقي ، قد يكون الذي تأملناه جميلاً أو جليلاً أو لطيفاً أو هزلياً ، لكننا تأملناه لمجرد التمتع به وليس لغرضٍ آخر ، وهذه هي التجربة الجمالية فما يميزها عن غيرها أن الوعي الجمالي يستقر عند الموضوع للتمتع به دون غاية أخرى ، كما أن الإستغراق والإستمتاع في الموضوع لمجرد النظر إليه ، يؤيد الفكرة القائلة بلا زمانية التجربة الجمالية . إذ أن المتأمل لا يفكر في الماضي أو في المستقبل بل في اللحظة فقط ، وهناك فكرة شجعت هذا الإعتقاد ، وهي تقسيم الفنون إلى : **فنون الزمان** وهي الفنون التي يقع إدراك المشاهد وأداء الفنان ، خلال فترة محددة من الزمن ، بحيث يكون لها بداية ونهاية ، مثل العرض المسرحي أو الموسيقى والأدب والرقص . أما **فنون المكان** فهي الأعمال التي لا تمتد خلال الزمان ، ومن الممكن تذوقها على الفور مثل تأمل لوحة أو عمل نحتي أو خزفي ، وقد أكد «جيروم ستولينتز» خطأ هذا الاعتقاد بقوله : **أن التجربة الجمالية تحدث في الزمان وفي خلال الزمان** ، وهذه هي السمة الهامة التي تضفي الحيوية والإثارة على التجربة الجمالية ، إذ أننا حين نتأمل موضوعاً ، نستمتع به جزءاً جزءاً بشكل يتعاقب فيه الزمن وتتعاقب لحظات الإستمتاع بالشيء ، بحيث يمكننا قياس الزمن الذي تأملنا به العمل الفني ، بغض النظر عن تصنيفه زمانياً أو مكانياً (١) .

وهذا الذي يجعل التجربة الجمالية تختلف عن التجربة الإعتيادية ، التي تكون كعارضٍ عشوائي لا نستطيع التحكم بالزمان فيها ولا بتعاقب الأحداث ، وكمثالٍ

---

(١) النقد الفني ، جيروم ستولينتز .

على ذلك حين نستيقظ في الصباح نتناول الإفطار ثم نذهب الى العمل ثم نلجأ للراحة ونعاود العمل وهكذا ، فهذه التجربة لحظاتها ليست هامة بالنسبة لصاحبها ، أما في التجربة الجمالية يكون الإهتمام مشدوداً في كل لحظة ، بحيث تترابط اللحظات في الإستمتاع الجمالي أكثر من ترابطها في أي تجربة أخرى ، كما تشمل التجربة الإستمتاع بما يدرك في الوقت الحاضر ومن خلال ربطه بما يدرك في الماضي يمكن للمدرك أن يتوقع الذي سيتأمله في المستقبل . وهنا تظهر أهمية اللحظة في التجربة الجمالية ، مؤكدة زمانية التجربة الجمالية (١) .

ويسهم الإيقاع في إنجاح هذه التجربة فيساعد على توحيدها والربط فيما بين أجزائها ، بعد أن يضفي نوعاً من الحركة والحيوية عليها .

ويمكن أن نلخص سمات التجربة الجمالية في النقاط التالية :

١ ـ الوعي الجمالي يستقر عند الموضوع للتمتع به وليس لغرض آخر .

٢ ـ يكون الإستغراق في الموضوع الجمالي مباشرة لمجرد النظر اليه .

٣ ـ التجربة الجمالية تحدث في الزمان وفي خلال الزمان .

٤ ـ لحظات التجربة الجمالية هامة بحيث يكون الإهتمام مشدوداً في كل لحظة فيها .

٥ ـ الموقف الجمالي لا يستبق التحقيق المقبل لغرض ما ، لأن للموضوع بداية ونهاية . يضعان حدوداً للتجربة الجمالية ، لكن قبل ذلك لا نستطيع أن نتكهن بكيفية تأملنا للموضوع الجمالي .

٦ ـ يكون الايقاع من سمات التجربة الجمالية الناجحة ، إذا كان هذا الإيقاع من سمات الموضوع الذي نتأمله .

ويؤلف **الفنان المبدع والعمل الفني والمشاهد** التجربة الجمالية ، كعناصر هامة

(١) النقد الفني ، جيروم ستولينتز .

وأساسية فيها ، فيكون الترابط القوي بين هذه العناصر علاقة تبادلية قوية لأن الفنان والمشاهد كلاهما يشتركان في تأمل العمل الفني ، هذا إلى جانب أن المشاهد يحاول أن يبني في خياله التجربة التي مر بها الفنان أثناء ممارسته لعمله الفني ، وكذلك الفنان يتأمل عمله الفني خلال ممارسته له ويحاول أحياناً أن يعبر عن الإنفعالات التي يشاركه بها الجمهور بأن يضع نفسه مكان متأمل عمله ، ولذلك نقول أن الفنان والمشاهد يمارسان دوراً متشابهاً حين يكون كلاهما متذوقاً ومتأملاً للعمل الفني وكلاهما مشارك فيه ، لأن الرابطة القوية بين الفنان والمشاهد قد توجه فنه أحياناً أو تمكنه من التعبير عما يشعر به الآخرون (١) .

وتمر التجربة الجمالية في مراحل هامة أولها : الألفة الفنية ، وثانيها مرحلة التهيؤ النفسي ، وبعد ذلك يدخل المتذوق في مرحلة الإدراك وتكوين الموقف أو الحكم الجمالي .

الألفة الفنية

كي يمر المتذوق في تجربة جماليه ناضجة ، ينبغي عليه أن يتعاطف مع العمل الفني أولاً ، بأن يزيل من فكره أي فكرة مسبقة يمكن أن تعيق عملية التذوق ، ويترك للعمل الفني المجال كي يثبت نفسه ، ومن أجل حدوث الألفة الفنية ، على المتذوق أن يكون على معرفة بطبيعة الفن ومصادره ، وعناصر العمل الفني ، وأسس إنجاحه ، وأن يكون على معرفة بالوسيط كي يعي قدرة الفنان في التعامل مع هذا

(١) د. محمود النبوي الشال ، التذوق الفني .

الوسيط ، ومن الأفضل أيضاً أن يكون على معرفة بالفنان أسلوبه الفني مدرسته وشخصيته ، عندها يتهيأ نفسياً لتذوق العمل الفني بأن يطيل تأمله له محاولاً فهمه وتحليله ، وقد ينتقل إلى عملٍ فني آخر ، لكن لا يلبث أن يعود لتأمله أكثر من مرة لتحليله وتفحصه والربط بين أجزائه ، ليدخل في المرحلة المتأخرة وهي الإدراك ، والإدراك مجموعة من العمليات العقلية التي يعرف بواسطتها ما في العالم الخارجي من أشياء عن طريق الحواس ، والإحساس بالشيء يسبق إدراكه ، إذ أن الإحساس يعمل كمنبه إلى ما يمكن أن يدرك ، لكن لا يوجد أي حدود فاصلة بين الإدراك الحسي والإحساس [1] .

وبعد ذلك نستطيع أن نعرّف الألفة الفنية بأنها التعاطف والتآلف والاستمتاع أو محاولة الاستمتاع بالعمل الفني . ومن أجل حدوث ذلك يجب معرفة الإطار الثقافي الفني ، بعدها يمر المتذوق بالمرحلة الثانية ، وهي :



وتتضح من خلال الإطالة في تأمل العمل الفني ، ثم العودة إليه مراراً ، وتفحصه ويبدأ بعد ذلك **بإدراك** العمل الفني الذي يتأمله ، حيث أن هناك أربعة أنماط للمدركين الجماليين ، كل نمط ينفرد بمميزاته الخاصة ، وهذه الأنماط هي : النمط الترابطي والنمط الفسيولوجي والنمط الموضوعي ، ونمط الشخصية .

أولاً : النمط الترابطي

قد يتأمل أحدنا عملاً فنياً ، فيجد نفسه أحياناً شارداً مع حدثٍ حصل في الماضي

(١) مبادىء علم النفس ، محمد إبراهيم ومحمد متولي ، ص ١٦٦ .

وربما يكون السبب في ذلك فكرةً معينة ، أو شكلاً في العمل الفني الذي يتأمله مما دفعه إلى العودة في ذاكرته إلى حدثٍ في الماضي ، قد يجعله ذلك يندمج مع العمل الفني أكثر ويتأمله ويتفحصه بحيوية أكثر ، لكن قد يحصل العكس ، عندما ينسى المشاهد العمل الفني ويندمج مع الماضي دون أن يعي ما أمامه ، وقد عرف علماء النفس هذا الترابط بأنه حدوث مؤثرين في وقتٍ واحد بحيث إذا تكرر حدوث أحد المؤثرين فإننا نتذكر الذي لازمه ، وهناك قوانين أساسية للترابط وهي التي كشف عنها أرسطو في أبحاثه : وهي التشابه ، والتضاد كأنه يستدعي اللون الأسود البياض ، أو أن يستدعي النور الظلام وهكذا (١) .

إذن فالنمط الترابطي **إدراك لما يترابط مع الموضوع الجمالي من أحداث جرت في الماضي** ، وهناك **نوعان منه** ، الأول وهو **الترابطي المندمج** ويكون مندمجاً حينما يذوب المتذوق في الموضوع الجمالي ويندمج فيه ، أما الثاني **فهو الترابطي غير المندمج** ، الذي يكون المتذوق فيه مرتبطاً في الماضي ولا يعي الحاضر مما يحوّل إنتباهه بعيداً عن الموضوع الجمالي ، ومعايير التقدير هنا متعلقة بمقدار الترابط وما يثيره في النفس من شعور ، وذلك ما يجعل النمط الترابطي أكثر الأنماط من حيث عدم الإنتظام ، إذ يكون تحت رحمة الترابطات في معظم الأحوال (٢) .

ثانياً : النمط الفسيولوجي

ويعتمد المتذوق في هذا النمط على ردة فعله تجاه الموضوع الجمالي دون أن يكون للتفكير العقلي أي دورٍ في التقدير ، ولعل أهم ميزة في تقديره أنه ذاتي شخصي ، ذلك أنه يعتمد على ردود الفعل الجسمية والعضوية والتي تختلف من إنسان إلى آخر .

(١) مبادىء علم النفس ، محمد إسماعيل إبراهيم ، وزميله ، ص : ١٧٩ .
(٢) تربية الذوق الفني ، هربرت ريد ، ص : ١٦٥ .

ثالثاً : النمط الموضوعي

وهذا النمط من الإدراك يتدخل فيه نوع من الإنتباه الإرادي الذي يتطلب جهداً كبيراً في التركيز لجعل ما ليس جذاباً بطبيعته جذاباً ، عن طريق التعاطف ، بحيث يبتعد الناقد عن ردود الفعل التلقائية الذاتية ، ليكون في تقديره موضوعياً ، وذلك يتطلب ثقافة فنية وذوقاً رفيعاً وقدرة على كبت أي تأثير فسيولوجي يمكن أن يؤثر سلبياً على موضوعية النقد ، ولعل أوضح ميزة لدى أصحاب هذا النمط : «هي الميل الدائم إلى التقدير العقلي البحت أكثر من التقدير الإنفعالي [1] ، لأنهم إذا تأملوا موضوعاً جمالياً يتحدثون عن طبيعته ويحللون خصائصه وعناصره ، دون أدنى إشارة إلى ردود أفعالهم الشخصية . ولذلك يكون حكمهم واضح وخالٍ من الأوصاف الخيالية يعتمد على معايير معينة ومحددة مسبقاً .

رابعاً : نمط الشخصية

لا يحاول أصحاب هذا النمط كبت استجاباتهم الفسيولوجية بل يتذوقون الموضوع الجمالي بحيوية وعمق شديدين ، لدرجة أن وصفهم الناس بالمبالغة والتصنع ، أو أنهم يدخلون في عملية ترابط غير مندمج ، إلا أنهم ـ كما يقول هربرت ريد [2] ـ يدخلون في حالة من الإستغراق ونسيان الذات ، تجعلهم يحتفظون بموقف جمالي أصيل نتيجة تعاطفهم الشديد مع الموضوع ، وأبرز سمة في هذا النمط أن التقدير لا يرتبط بردود الفعل العضوية والإنفعالية ولا يتحول الى أي أحداثٍ حصلت في الماضي ، وانما يظل الموضوع يحتل مركزه في الوعي والإدراك ، كما أن أصحاب هذا النمط يتميزون بالأحكام الخيالية التي يطلقونها على الموضوع الجمالي وبالألفاظ التي لا تحدد المعنى المقصود .

---

(١) تربية الذوق الفني ، هربرت ريد ، ١٦٤ .

(٢) نفس المرجع ص ١٦٦ .

وبإيجاز فإن العناصر الشخصية تشارك العناصر الموضوعية في التجربة الجمالية إلا أن العناصر الشخصية تبرز عند تأمل العمل وتذوقه ، في حين يكون التقدير معتمداً على العناصر الموضوعية .

ويقوم «بلو» بترتيب هذه الأنماط [1] ، بادئاً بالادنى إلى الأعلى من حيث القيمة الجمالية ، واضعاً النمط الفسيولوجي في أدنى المراتب ، لأن التذوق فيه يتحول الى أحاسيس جسمية ، ثم يضع الترابطي غير المندمج ، حيث لا يكون الموضوع في بؤرة الوعي ، ثم النمط الموضوعي ، الذي يدل على عجز عن تحقيق إتصال متعاطف مع الموضوع ، ثم النمط الترابطي المندمج ، ثم نمط الشخصية .

؟

- رتب «بلو» انماط المدركين الجماليين حسب القيمة الجمالية لها ، هل تقترح ترتيباً آخر لهذه الأنماط ؟
- عرف التجربة الجمالية .

الإجابة :

هي التجربة التي نمر بها ونظل محتفظين بموقف جمالي أو استطيقي .

(١) الإبداع الفني ، د. علي عبد المعطي محمد ، ص ٣٥١ .

نظريات المحاكاة

ويقصد بالمحاكاة **الترديد الأمين لموضوعات التجربة المعتادة ، التي يدركها الإنسان** (١) ، والإعتقاد بنظرية المحاكاة قديماً قدم الإنسان نفسه ، عندما حاول تقليد أشكال الحيوانات وتصويرها على جدران كهفه ، بغض النظر عن الغرض من هذا التقليد ، كما أن أي إنسان مهما كان مستوى ثقافته أو زمنه أو مكانه يمكن أن يعتقد بهذه النظرية ، على العكس من بعض النظريات التي تحتاج إلى مستوىً عالٍ من الثقافة الفنية التي تدفع الإنسان إلى الإعتقاد بها ، إلا أن أول من تكلم عن المحاكاة هم اليونانيون القدماء ، وأبرزهم أرسطو وأفلاطون الذين جعلوا المحاكاة هدفاً لفنهم وفلسفتهم .

المحاكاة عند أفلاطون

برزت أهمية المحاكاة عند أفلاطون حينما اعتبر أن الفن وظيفته الحقة هي المحاكا وأن الفنان عليه فقط أن يدير المرآة في جميع الإتجاهات فيعكس ما يدركه ك تعكسه المرآة ، لكن عليه أن يتجه في نظرته إلى الشيء المثالي لأن ما ندركه بواسط حواسنا ليس إلا محاكاة تعكس عالم الصور الخالصة ، عالم الحق والخير والجم' الذي يتجاوز مدركاتنا المحسوسة إلى مجال المعقول (٢) ، أي أن ما ندركه بحوا ليس إلا خيالاً للحقيقة في عالم الصور الخالصة ، وأن الفنان يعكس في فنه خيالا الأشياء لا جوهرها . لكن محاكاته هذه لا تغني عن الشيء الحقيقي بل تقترب وذلك إذا كانت صحيحة .

(١) النقد الفني جيروم ستولينتز .
(٢) النقد الأدبي الحديث ، محمد غنمي هلال ، ص ٢٧ .

المحاكاة عند أرسطو

يعتقد أرسطو أن الفن أعظم من الحقيقة والواقع ، لأنه يسد الفراغ الذي عجز الواقع عن ملئه ، وكان في إعتقاده هذا يختلف عن أفلاطون الذي رأى أن الفن لا يستطيع أن يبلغ مرتبة الواقع ولا يغني عنه أيضاً ، إلا أن أرسطو وأفلاطون اتفقا على أن وظيفة الفنون هي المحاكاة .

ولقد أعطى أرسطو أهمية للمحاكاة في الفن لكنه أعطى **أهمية أكثر للأداء** في العمل الفني ، عندما قال : «لن تكون اللذة راجعة إلى المحاكاة لذاتها وإنما الأداء أو التلوين أو سبب آخر» ، كما أنه اعتبر الإيقاع أهم معيار يستخدم في الفنون ، وعلى الرغم من أن الموسيقى ليست كلاماً مفهوماً أو صوراً مدركه ، إلا أنها مثل غيرها من الفنون يمكن أن تحاكي الفضائل والأخلاق ، من خلال الإيقاع المنسجم مع أحداث الطبيعة ، وكذلك الأديب إذا حاكى حقائق مدركة بكلام نثري وبرع في محاكاته ، حقق إيقاعاً بين أدبه والطبيعة هذا الإيقاع كفيل بجعل الأديب شاعراً عظيماً ، أي أن الشاعر في نظره ليس الذي يؤلف كلاماً منظوماً ، وإنما الذي يحقق إيقاعاً بين فنه والطبيعة ، وكذلك الفنان المصور يجب أن يحاكي الشيء الجوهري ، والشيء الجوهري عند أرسطو هو الأخلاق والفضائل والوجدانات ، أي أن المحاكاة ليست تقليداً للأمور كما هي في الواقع ، لكنها تصوير لما يمكن تصويره ، وهذا هو الفرق بين المؤرخ والفنان ، فالمؤرخ يروي الأحداث كما هي بتفاصيلها ، أما الفنان فإنه يجعلها صياغة مميزة ذات إيقاع وانسجام .

وللمحاكاة عند أرسطو ثلاثة أنواع ، النوع الأول **تمثيل للأشياء كما هي في الواقع** ، وهذا ما يمكن أن نسميه **بالمحاكاة البسيطة** ، والنوع الثاني **تمثيل الأشياء كما تبدو** أو كما يراها أو يتحدث عنها الناس ، حتى لو كانت هذه الأشياء أمراً

مستحيلاً فما هو مستحيلٌ ويراه الناس ممكناً تصويره أهم عند ارسطو من الشيء الممكن الذي لا يصدقه الناس ، أما النوع الثالث ، **فهو تمثيل الأشياء كما يجب أن تكون عليه** فيعطيها الفنان صفات الكمال ، ويجعلها مثلاً أعلى يحتذى ، لأن رسالة الفن في نظره إجتماعية خلقية هادفة خادمة لمعاني الإنسانية المثالية الخالدة (١) وذلك يتضح بقوله عن الموسيقى : «أنها تحاكي المشاعر والفضائل الخلقية» (٢) .

ومن هنا نستنتج أن الفن عند اليونان كان محاكاةً للمثل والفضائل ، أما عند الرومان فقد توجه الفن أكثر إلى الشيء الواقعي المدرك ، فعندما تمثلت المحاكاة في تماثيل اليونان في تصوير وتمثيل الآلهة التي تتصف بجميع الصفات الكاملة ، بحيث يستحيل وجود مثيلٍ لها بين الناس ، أتجه الرومان إلى الواقع فصوروا الإنسان في جميع أحواله جميلاً كان أو قبيحاً ، طفلاً وشاباً وكهلاً ، قروياً أو رياضياً ، **ولم يصور الرومان كل هؤلاء كما يجب أن يكونوا عليه ، أي مثاليين في سماتهم ، وإنما صورتهم كما كانوا عليه** من سمات جمالية أو غير جمالية فكانت محاكاتهم بذلك قريبة أكثر إلى الواقع .

أما في **الفن الإسلامي** ، فقد ابتعد الفنانون عن محاكاة الواقع ، خاصة محاكاة الأحياء متأثرين ـ كما ذكرنا سابقاً ـ بالعقيدة وبطبيعة حياتهم الإجتماعية قبل الإسلام . وتمثل ذلك في لجوئهم إلى تحوير الأشياء التي يدركونها ، وتكييفها بحيث تبتعد ـ نوعاً ما ـ عن أصلها في الطبيعة ، وكان من نتيجة ذلك استعمالهم الزخارف النباتية والهندسية والخطية ، والزخارف المحورة عن الإنسان والحيوان ؛ لكن لم يكن الفن الإسلامي زخارف إسلامية مجردة فقط ، وإنما عبرت هذه الزخارف عن معتقداتهم وأفكارهم وتصوفهم وتأملهم العميق في الطبيعة

---

(١) النقد الأدبي الحديث ، محمد غنمي هلال .

(٢) النقد الفني ، جيروم ستولينتز .

ومظاهرها وما خلفها ، حتى أصبح لكل شكل زخرفي عندهم معنىً صوفي عميق ، يصعب إدراكه ، إلا على من تعمق في دراسة الفن الإسلامي والعقيدة الإسلامية .

ولقد دعى فنانوا العصور الوسطى إلى العودة نحو معايير الفن اليوناني ، وساعدهم إكتشاف المنظور وقوانينه في تمثيل البعد الثالث فصار العمل الفني أكثر قرباً إلى الواقع بأبعاده وألوانه ودقائقه ، كذلك لاقت المحاكاة اهتماماً في المدرسة الكلاسيكية الحديثة في عهد الثورة الفرنسية ، وشجعت الفلسفات المادية أيضاً على الواقعية في تمثيل الطبيعة ، واقعية متوجهة نحو الحياة اليومية للإنسان العادي ، وبالغ الإنطباعيون بعد ذلك في محاكاة اللون في الظل والضوء ، وأعقب ذلك الإتجاه إلى التأكيد على أهمية الشكل وثقله وموضعه نسبة إلى بقية الأشكال في العمل ، فتحولت المعايير من مشابهة للواقع ، إلى معايير لها علاقة بالسمات المادية لعناصر العمل الفني ، بعيداً عن أي مشابهة للواقع ، **وهكذا تراوح الفنانون بين المحاكاة واللامحاكاة في المدارس الفنية عبر العصور ، لكن أحداً لا يستطيع أن يغفل أهمية المحاكاة في مساعدة الفنان على الرؤية الصحيحة لعناصر العمل الفني ، وتذوقه القائم على المقارنة بين العمل الفني والشيء المحاكى في الطبيعة ، لتعطيه الأساس السليم القوي للإنطلاق إلى إتجاهاته الخاصة فيما بعد .**

ونظريات المحاكاة ثلاث وهي :

١ - نظرية المحاكاة البسيطة .

٢ - نظرية محاكاة الجوهر .

٣ - نظرية محاكاة المثل الأعلى .

أولاً : نظرية المحاكاة البسيطة(١)

يعرّف أصحاب هذه النظرية الفن بأنه : «الترديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها» ، أي أن الشكل في العمل الفني ينبغي أن يشبه النموذج الأصلي خارج العمل ، ولذلك فإن المعيار المستخدم للحكم على العمل الفني ، هو مدى مشابهته للواقع ، وكمثالٍ على ذلك يقول «ليوناردو دافنشي» عن الفن : «إن أعظم تصوير هو الأقرب شبهاً إلى الشيء المصوّر» لكن الفلاسفة ومعظم المفكرين والنقاد . رأوا أن هذه النظرية بعيدة عن الصواب ، لأنه لا بد من وجود سبب آخر لوجود العمل الفني غير مطابقته للطبيعة ، كأن يصبح ذا دلالة ، أو تزيد أهميته عن طريق التحريف مثلاً أو الإضافة والتركيز على موضوع معين ، كي لا يكون مجرد تقليد للواقع لا تزيد قيمته عن الصور الفوتوغرافية .

ثانياً : محاكاة الجوهر(١)

يدل لفظ الجوهري على الصفات أو الخصائص التي ينبغي أن يتصف بها شيء كي ينتمي إلى فئة معينة أو نوع معين ، كما تستخدم كلمة جوهر"Essence" للدلالة على ما هو عظيم الأهمية أو لا غناء عنه ، ويؤكد أتباع هذه النظرية أن الفنان ينبغي أن يتوجه إلى الشيء الجوهري في الموضوع الذي أمامه فيؤكد عليه ، وفي هذه الحالة لا يكون العمل مجرد نسخ للطبيعة بل يكون لكل عنصر من عناصر العمل الفني أهمية ، بحيث لا نستطيع حذف أو استبعاد أي منها ، وإلا تفكك العمل واختل ، أما الشيء الذي لا يحدث غيابه فارقاً فليس من الضروري أن يكون

(١) النقد الفني ، جيروم ستولنيتز .

ضمن عناصر العمل الفني ، ولذلك فإن قدرة الفنان تتجلى في تمييزه الصفات الجوهرية عن الصفات العرضية غير الهامة

ويعتقد النقاد أن هذه النظرية وحدها غير كافية ، إذ لا بد من إضافة بعض التفاصيل التي ليس لها أهمية ، أو التي قد لا تكون موجودة أصلاً ، لإضفاء نوع من التمييز بين فنان وآخر وإعطاء الحيوية والفردية للعمل الفني ، كما أن هذه النظرية لا تصف الفن بالقدر الذي تحكم وتقدر ، ذلك أن أتباع هذه النظرية يبذلون جهداً في سبيل معرفة الشيء الجوهري من الشيء الثانوي ، كما ذكرنا سابقاً أن أرسطو يرى أن محاكاة الشيء التقليدي أهم من محاكاة الشيء الذي لا يصدقه الناس ، وبذلك يكون قد استثنى مواضيعاً موجودة في الطبيعة ، كما استثنوا أعمالاً فنية تبدي اهتماماً بالسمات الجزئية للموضوع على حساب الشيء الجوهري ، ولهذا السبب فإن هذه النظرية لا تعتبر تعريفاً كافياً للفن الجميل .

ثالثاً : محاكاة المثل الأعلى

ويرى أتباع هذه النظرية أن هناك مواضيعاً لائقة بالمحاكاة دون غيرها ، هذه المواضيع لا بد وأن تكون أخلاقية مهذبة ، وتستحق المدح والإستحسان ، بحيث تظهر العناصر في العمل الفني ، ليست كما هي في الواقع وإنما كما يجب أن تكون أخلاقياً وجمالياً ، وكان الفيلسوف «أرسطو» أول من أكد على ذلك حينما رأى أن وظيفة الفنان هي تمثيل الأشياء كاملة مثالية هادفة بحيث تؤثر في النفس خلال التجربة الجمالية وتهذب المشاعر والسمات الفاضلة عند المدرك ، وهذا المذهب أطلق عليه في القرن الثامن عشر مذهب «الطبيعة الجميلة» ، لكن نقاد هذه النظرية اعتبروها غير كافية حينما تركز فقط على أخلاقية الموضوع ، دون العناصر الأخرى

الهامة ، لأن قيمة الموضوع وحدها لا تحدد قيمة العمل ، فقد يكون الموضوع رفيعاً لكن المستوى الفني للعمل متدنٍ وهابط .

نظرية المحاكاة بشكل عام

قد تعتبر الطبيعة الملهم الأول الذي يساعد الفنان على الرؤية الصحيحة ، وقد تعطيه الأساس السليم لإنتاج عمله ، لكنها في التركيز على أهمية محاكاة الموضوع أو الشيء الجوهري فيه ، تعطي مدخلات خارجة عن العمل الفني ، تقلل من أهميته لذاته ، وتسيء فهمه ، لأنها تحول الإهتمام إلى أشياء خارجه عنه ، ولذلك فإنها لا تنظر إلى العمل على أساس أنه متكفيٍ بذاته ، فتكون غير صالحة للتطبيق على جميع الأعمال الفنية في جميع العصور .

* * *

النظرية الإنفعالية

تمهيد

تقيد الفنانون في عصور مختلفة ، خاصة العصر الإغريقي ، بالمحاكاة التي حالت دون تميز الفنان وتعبيره عن ذاته وأفكاره من خلال العمل الفني ، لكن ما لبث أن ظهرت مدارس فنية تعنى بالإنفعالات والأحاسيس والتعبير عنها ، فكانت المدرسة الرومانتيكية من أبرز المدارس إثارة للإنفعال واهتماماً بالإبتكار والخيال ، وأتضح ذلك في صراع الرومانتيكيين مع الكلاسيكيين ، متمثلاً في أعمال «ديلاكروا» الفرنسي الرومانتيكي ، الذي اتسمت اعماله [1] . بالإنفعالية والحرارة الشديدة ، فكانت إنطلاقاً لرغباتهم وأحلامهم وأفكارهم ، ليخرجوا عن الحدود المتعارف عليها عند الكلاسيكيين الذين أفتقرت أعمالهم إلى العاطفة والخيال واتسمت بالجمود والسطحية ، إذ كان الإنفعال عندهم ذاتي قد لا يحس به المدرك الجمالي .

وقد بحث الإنفعاليون عن التأثير الذي يحدثه العمل الفني ، وكذلك بحثوا عن قصد الفنان الذي يعبر عنه من خلال عمله ، كما توجهوا إلى شخصية الفنان وحاولوا تحليلها وتفسيرها وفهمها ، وكل ذلك من خلال عمله الفني ، أي أن الفن في نظرهم سجل لإنفعالات الإنسان ، وأداة لتوضيحها [2] ، ولهذا ينبغي أن يكون الفنان خاضعاً لتأثير الإنفعال في العمل الفني ، ومخلصاً في التعبير عن هذا الإنفعال بطريقة تكشف عن شخصيته المتفردة . **وتعبر عن إنفعاله وتجعل المشاهد يعيش تجربة إنفعالية أثناء تأمله للعمل الفني .**

(١) فنون الغرب في العصور الحديثة ، نعمت العلام .

(٢) النقد الفني ، جيروم ستولنيتز .

أولاً : التعبير عن الشخصية [1]

رأى الإنفعاليون ـ كما ذكرنا ـ أن العمل الفني ينبغي أن يعبر عن شخصية الفنان وأفكاره وإنفعالاته دون كبت ، ولهذا لجأوا إلى محاولة التعرف على شخصية الفنان فظهرت التراجم المختلفة التي تهتم بحياة وتاريخ وشخصية الفنان ونفسيته ، وكان «أوجين فيرون» من الأوائل الذين دعوا إلى ذلك ، لأن العمل الفني في نظره يسجل استجابة الفنان الشخصية لحادث معين ، هذه الإستجابة تكون إنفعالية واعية تشمل إلى جانب ذلك الأفكار والأحاسيس الخاصة بالفنان ، أما الفنان فيتميز عن غيره بتكوين إنفعالي وذهني ، وبراعة في التعبير عن نفسه .

إلا أن النقاد كان لديهم عدة مآخذ على هذه النظرية ، ذلك أنها لا تضيف شيئاً الى فهمنا للفن ، حين تتكلم عن الصفات التي نطلقها على الفنان ، لوجودها في العمل الفني ، كما أنها لا تقدم طريقة لتقييم وتقدير العمل الفني ، ولأن توجههم الأصيل هو الإستدلال على شخصية الفنان ، يكون تأملهم للعمل الفني غير منزهاً عن الغرض ، ولذلك يخرجون إلى شيء خارج إطاره ، وباعتبارهم العمل الفني مجرد أداة لتسجيل الإنفعالات ، أغفلوا بذلك أهمية الوسيط وإمكانية تأثيره على القيمة الإنفعالية في العمل الفني .

ثانياً : التعبير عن الإنفعال وتوصيله

عرّف «أوجين فيرون» الفن الجميل بقوله : «الفن مُظهر الإنفعال ومعبراً عنه ، ع
طريق تنظيم الخط واللون حيناً ، أو عن طريق الحركات والأصوات ، والكلم

(١) النقد الفني ، جيروم ستولنيتز .

حيناً» ، أي أن الفن في نظره يعبر عن الإنفعال ويوصله ، أما «دوكاس» فقد أكد على أهمية النقد والتوجيه والتأمل الواعي أثناء القيام بالعمل الفني ، وذلك بقوله : «إن إخراج المرء لمشاعره في العمل الفني ، يجب أن يتم بطريقة واقعية فيها نقد وتوجيه» ، أي أنه إلى جانب الصدق في التعبير عن الإنفعال يكون هناك تحكم واعٍ ونقد وتوجيه من قبل العقل ، بحيث يكون العمل الفني مثيراً للإنفعال الذي لازم الفنان أثناء قيامه به .

ومن هنا ظهرت جماعتان ، جماعة تقول أن الموضوع يكون عديم القيمة إذا لم يوصل الفكرة إلى الجمهور ، وجماعة ترى أنه ليس من الضرورة أن تصل الفكرة إلى الجمهور كما هي إذ أنه ليس بحاجة لبذل مزيدٍ من الجهد لفهم ما يعبر عنه العمل الفني .

ثالثاً : التجربة الجمالية

رأى «دوكاس» أن الهدف من التجربة الجمالية يكمن في الشعور ، وأن الإنفعال أساسي للتذوق الجمالي وهو ما نسعى إليه حين ننظر إلى الأعمال الفنية ، كما أن الشعور هو اكتمال التأمل ونجاحه ، فإذا كان العمل يثير انفعالنا وشعورنا فهو ناجح ولهذا السبب تعرضت النظرية لإنتقادات عديدة : من أهمها أن تجربتنا الجمالية لن تكون منزهة عن الغرض ، إذا كان هدفها هو إثارة الشعور وليس الإستمتاع الجمالي (١) . وأن تنوع الإستجابات الإنفعالية عند الإنسان يجعلها غير قابلة لتعريف التجربة الجمالية ، هذا إلى جانب أن هناك الكثير من المدارس والأساليب الفنية التي لا نقدر أن نطبق عليها هذه النظرية مثل المدارس التجريدية والفن الزخرفي وفن التزيين ، وإذا حكمنا على العمل بالنجاح لمجرد أنه يثير انفعالنا فعند ذلك نكون قد

(١) النقد الفني ، جيروم ستولنتز

تجاهلنا قيم وعناصر أخرى يجب أن تؤخذ بعين الإعتبار ، وأن هنالك أعمالاً فنية قد تثير انفعالنا لكن كان تنفيذها رديئاً ومبتذلاً ، وبالتالي فهي لا تصدق على كل الفنون والتجارب الجمالية ، كما أنها لا تفسر عملية الخلق الفني ، ولا تزودنا بنظام يمكن تطبيقه عملياً لتقدير المواضيع الجمالية .

لكن هذا يجب أن لا يجعلنا نغفل **القيمة الإيجابية** لهذه النظرية ، حيث أنها تحلل الموضوع الجمالي ، وتكشف عن قوته الدرامية ، فتعترف بأهمية عناصره باعتبارها مصدراً للإنفعالات الجمالية ، وتقدم مرشداً هاماً لتحليل العمل عن طريق التساؤل عن أهميته بالنسبة للدلالة الشعورية .

القيم الشعورية والأدب العربي

لم يكن للتجربة الشعورية أي أهمية قبلما تدخل في مجال التعبير الفني ، فإذا لم يُعبر عنها بقيت مضمرةً وملكاً لصاحبها ، أي أن العمل الفني «تعبير» عن تجربةٍ شعورية في صورة «موحية» ، فيكون العمل الفني غايةً في ذاته لمجرد أنه يحقق لوناً من ألوان الحركة الشعورية . لذلك فإن الدافع للقيام بالعمل الفني يكون الإنفعال بمؤثرٍ ما ، ومعيار تقديره هو قدرة الفنان على التعبير عن تجربته ونقلها إلينا ، لتثير في نفوسنا إنفعالاً مستمداً من تجربة صاحب العمل الفني [١] .

وقد رأى المفكر العربي «سيد قطب» أن الفنان حين يتوجه إلى العالم المادي ، فإنه سيواجه عالماً محدوداً ضيقاً ، بينما يمتلك هذا الفنان عوالم شعورية لا حدود لها ، إذا عبر عنها فإنه سيترك للناس نموذجاً متميزاً يختلف عن النماذج الأُخرى ، ومن هنا نرى تنوع القيم الشعورية عند الانسان ، واختلافها من إنسانٍ إلى آخر ،

(١) النقد الأدبي ، سيد قطب .

وذلك الذي يمكن أن يستمد منه الفنان طابعه الشخصي وذاتيته التي تميزه عن غيره من الفنانين .

ولم يعطي المفكر سيد قطب الشعور الأهمية فقط ، وإنما أكد على أن نبوغ الفنان يعتمد على الطريقة التي يشعر بها أيضاً ، هذا إلى جانب أسلوبه المتبع في التعبير ، ورأى أن الفنان ينبغي أن يتسم بثلاث سمات ، أولها : طابع الشخصية وهو السمة الأهم لكل فنان أصيل ، لكن قد يقضي التقليد على الشخصية والتميز ، أما السمة الثانية فهي الإحساس المرهف للفنان والذي يجعله يحس بخفايا لا يحس بها الآخرون ، وقدرته على نقل الإحساس الى الآخرين عن طريق التعبير عنه في العمل الفني ببراعة وإخلاص . والسمة الثالثة هي الصدق الفني والذي ليس له علاقة بالواقع ، ولكن صدق الشعور بالحياة وصدق التأثر بالمشاعر .

؟

بعد اطلاعنا على النظرية الإنفعالية ، رأينا أنها تعرّف العمل الفني بأنه سجل لإنفعالات الإنسان وأداة لتوضيحها . هل العمل الفني مجرد سجل وأداة لتوضيح الأنفعالات ؟ علل إجابتك .

النظرية السيكولوجية

لم يؤمن أصحاب هذه النظرية بأن الفن تعبير عن إنفعال أو عكسٌ للواقع المدرك والمحسوس ، بل توجهوا إلى ما هو أكثر إثارة ، وهو دراسة الواقع الباطني عند الإنسان ، أحلامه أفكاره ورغباته المكبوتة ، وأرجعوا سلوك الانسان الى هذا الواقع وحاولوا تفسيره والتعرف على دوافعه ، فكان من أبرز مفكريهم «سيجموند فرويد» الذي رأى أن الرغبات النفسية المكبوتة هي أساس السلوك عند الانسان ، ثم ذهب الى أن الغريزة الجنسية تحتل المكان الأول بين الرغبات ، وبما أن هذه الرغبات لا يمكن إشباعها كلية عن طريق المجتمع ، فقد بدأ الإنسان بالبحث عن طريقة لإشباعها بشكلٍ بعيدٍ عن الواقع ، حتى اهتدى الى التخييل ، وهو عبارة عن تنفيذ الرغبات بعيداً عن الواقع ، وهناك فرق بين التخيل والخيال ، فالخيال شرود الذهن في عالم الأوهام بعيداً عن الواقع ، بينما التخيل عملية هادفة يسير الناس على هداها في الإختراع والإبتكار ، وله نوعان : تخيل إسترجاعي ، وهو عبارة عن إسترجاع الصور القديمة التي انطبعت في الذاكرة ، لكن مع شيء من التنظيم والتبديل والمبالغة ، أما التخيل الإنشائي فهو الذي يستطييع الإنسان بواسطته أن يؤلف الأفكار والصور ويربط بينها بطريقة مبتكرة [1] لكن غالباً ما يعتمد إنشاء العمل الفني على هذا النوع من التخيل .

وقد رأى «فرويد» أن هناك صراعاً لا شعورياً عند الإنسان هدفه تعديل الدوافع الفطرية حتى ينتهي الأمر بتغلب الدوافع الفطرية التي تتفق مع العادات والتقاليد في المجتمع ، أما الدوافع الأخرى فإنها تبقى مكبوتة في اللاشعور ، وقد تكون عقداً نفسية أو أمراضاً عند الإنسان ، يمكن معالجتها لمجرد الإهتداء إليها وذلك عن طريق

---

(١) مبادىء علم النفس ، محمد إسماعيل وزميله .

إلقاء الأسئلة ومراقبة ردات فعل المريض ، وحركاته ومحاولة التعرف على خواطره وأحلامه ، لكن إذا بقيت العقد في اللاشعور فإنها تظل في صراع حتى تهتدي إلى طريقها في الشعور فتظهر عبر سلوكات الإنسان دون أن يستطيع الرقيب النفسي منعها .

ويختلف الإنسان العادي في نظرهم عن الفنان ، ذلك أن الفنان يستطيع أن يحدث تغييراً على أحلامه ، بحيث تكون قابلة للفهم والإدراك الحسي ، عن طريق العمل الفني ، من خلال الرمزيه والتباس المعنى (١) . لكن الفنان بعد ذلك لا يمثّل إلا شخصاً مريضاً بأمراض نفسية ، وأعماله لا تتعدى كونها وسيلة للتنفيس عن رغباته محاولاً التسامي بها إلى مرحلة مدركة للآخرين ، وبهذا فإنه يؤدي غرضه ويشبع حاجته وفي نفس الوقت يمتّع الآخرين ويحاول إشباع رغباتهم المكبوتة ، إلى جانب أن عمله الفني يكون وثيقة تكشف عن الأفكار والرغبات اللاشعورية عند الإنسان .

وقد أعطى «فرويد» مثالاً على نظريته ـ في المجال الفني ـ وذلك من خلال قصة حياة الفنان «ليوناردو دافنشي» (٢) والذي صوره كإنسان يعاني كبت جنسي وعاطفي نتيجة حبه الشديد لأمه ، والذي دفعه إلى تجنب حب أي إمرأة أخرى ، كي يظل مخلصاً في حبه لأمه ، واستطاع أن يوجه رغباته المكبوتة إلى نشاط عملي ومهني ، ويتسامى من خلال ذلك إلى قيم فنية رفيعة ، فظهر ذلك في إبتسامة «الموناليزا» التي كانت تعبر عن إبتسامة أمه التي حرم منها منذ صغره ، وخلطه بين الذكورة والأنوثة في شخصية «يوحنا المعمدان» .

وبتأثير من هذه النظرية توجه النقاد والمتذوقون إلى البحث والتحليل في نفس الفنان وشخصيته وأفكاره الدفينة ، حتى بدى واضحاً أن هدفهم من دراسة العمل

---

(١) النقد الفني ، جيروم ستولنيتز .

(٢) الإبداع الفني ، د. علي عبد المعطي ص : ١١٥ .

الفني ليس معرفة طبيعة الإبداع فيه وانما التحليل النفسي لصاحب هذا العمل ، فأظهروا بذلك ثراء المضامين النفسية الرمزية في العمل (١) ، وعالجوا عناصره ذات الدلالة النفسية والتي تؤكد الموضوع والرمز والفكرة ، إلا أن هذه النظرية لم تلق التأييد من جميع النقاد بل رأوها قاصرة عن معالجة القيم الجمالية والأسلوب والتقنية في العمل الفني ، فلم تحسب بذلك حساباً للدلالة الباطنة في الفن الجميل ، أي أن الإهتمام بالنواحي النفسية كان إلى حد إغفال المزايا الجمالية للعمل ، وهذا إلى جانب إستخدامهم أفكار واقعية تفسيرية للتقدير والتقييم .

وكان «شارل بودين» أيضاً من المفكرين البارزين في هذا المجال حين قال «أن رغبات الإنسان المكبوتة ، إما أن تتحول إلى صراع مع العالم الواقعي أو إتزان باطني يسعى إليه الانسان عن طريق الحلم والتخيّل ، أو عن طريق إبداع العمل الفني» ، وأكد أيضاً أن الاتزان الباطني إعلاء أو تسامي ، يتطلب وجود إستعدادات خاصة للإبداع ، لا تتوفر إلا للعباقرة والفنانين (٢) وقد أضاف «فرويد» إلى ذلك أن الغريزة الجنسية هي الأصل ، قبل أن تكون شيئاً آخر ، وأن الفن محاولة هدفها إعلاء لهذه الغريزة ، وذلك يذكرنا برأي «أفلاطون» والذي يناقض الرأي السابق ، حينما وجد في الفن شيئاً أسمى وأعلى من أن يكون مجرد تعبير عن الغريزة ، ويرى أن حب الجمال أسمى بدرجات من الحب الذي يخضع للغريزة ، بل وأهمية الغريزة الجنسية مؤقتة ، وغير خالدة ، ولذلك لا تستحق أن تعتبر مصدراً للعمل الفني .

ويعرف «يونج» العمل الفني بأنه : «نتاج صادر عن ضروب معقدة من النشاط النفسي اللاإرادي الشعوري ، والذي يعكس شخصية الفنان»، ويرى أن الإنسان الفنان لا يعيش حياة سوية مثل الآخرين ، لأنه يعيش اللاشعورية عند الإنسان العادي ، فاعتبر الإبداع إشعاعاً لما يكمن في اللاشعور من تصورات ، والتي لا

---

(١) النقد الفني ، جيروم ستولنيتز .

(٢) مشكلة الفن ، زكريا ابراهيم .

يستطيع أي إنسان أن يدركها وهو في يقظته إلا إذا امتلك حدساً قوياً ، وقد أعطى «يونج» أهمية للخبرات الجمعية التي تنتقل بواسطة الوراثة ، ورد إليها الإبداع الفني وأن الفنان المبدع يكون غريباً في تصرفاته وسلوكه ، وهذا يعود إلى أن وحدات النشاط عند الإنسان محدودة وأن جزءاً كبيراً منها سينشغل بالإبداع الفني ، فلا يتبقى للنشاطات الأخرى إلا القليل (١) .

وقد أثرت هذه النظرية على الفنانين ، وبدى ذلك واضحاً في توجههم الى التعبير عن أحلامهم ورغباتهم بطرق رمزية دفعت النقاد والمتذوقين إلى استكشافها وتفسيرها ، ولذلك غدت التجربة الجمالية غير منزهة عن الغرض ، لأن هدف الفنان منها أن يظهر ما يخفى في اللاشعور ، وهدف المتذوق أن يملك ما سيعبر عنه الفنان ، وكان تفسيرهم لإبداعهم بأنه سلوك تم أثناء سيطرة اللاشعور ، ولربما كان تفسيرهم هذا غير منطقي ، لأنه لا بد من سيطرة ولو وقتية للعقل ، من وظيفتها التوجيه والنقد وإعادة التأمل في جزيئات العمل الفني ، وحتى لو ادعى الفنان اللاشعور فهو أثناء إنتاجه يعي ويشعر بما يفعل ، وأن ما يحدث عنده هو إمتزاج للشعور واللاشعور حينما يعبر بشعور ووعي تام ، عما يحاول إدراكه في اللاشعور من أفكار ورموز ورثها عن القدماء ، كانت جديرة بأن يعبر عنها في عملٍ فني .

؟

اشرح بلغتك الخاصة : كيف أثرت النظرية السيكولوجية على الناقد والمتذوق، والفنان .

---

(١) الإبداع الفني ، د. علي عبد المعطي .

النظرية الشكلية

عُدّت هذه النظرية تحدٍ للنظريات إذ أنها لم تلتفت إلى القيمة الشعورية والإنفعالية في العمل ولم تهتم أيضاً بمقدار المشابهة مع الواقع بل ابتعدت عنه . ولم يكن لهذه النظرية أي توجهٍ لمعرفة الواقع الباطني للفنان أو التعبير عنه . فعرفت الفن الجميل بأنه «العناصر المميزة لوسيطي التصوير والنحت منظمة في أنموذج ذي قيمة جمالية» (١) .

ولقد كان الفرق بارزاً أكثر بين هذه النظرية ونظريات المحاكاة ، من حيث أن نظريات المحاكاة تعد من أقدم النظريات ، بينما تعد النظرية الشكلية من أحدثها ، فعندما اعتبرت النظرية الشكلية الفن منفصلاً عن الأفعال والموضوعات في الحياة ، وأن العمل الفني عالمٌ قائمٌ بذاته لا يمكن مقارنته مع الواقع ، كانت نظرية المحاكاة تعتبر العمل الفني عاكساً للحياة أو معبراً عن جوهرها ، ولهذا فإن الإعتقاد بالنظرية الشكلية يحتاج إلى ثقافة فنية وذوق رفيع ، في الوقت الذي يعتقد فيه الإنسان البسيط بنظريات المحاكاة في الفن .

بدأ ذلك عندما توجه فنانوا المدرسة الإنطباعية الى دراسة اللون والظل والضوء والملمس ، دون أن يكون للموضوع أهمية كبيرة ، وتطور ذلك عندما أحس الفنانون بأن الأشكال فقدت ثقلها وصلابتها فما كان منهم إلا أن اهتموا بالشكل أكثر والتأكيد عليه ومراعاة نسبته إلى الأشكال الأخرى في العمل ، والعمل من أجل إنجاح التنظيم الشكلي لعناصر العمل الفني وذلك على حساب الموضوع فيه ، فكان أهم فنانٍ في نظرهم هو الفنان «بول سيزان» والذي جعل قيمة العمل الفني تتحقق في التنظيم الشكلي الناجح للعناصر من خط ولون ومسطح ، هذا الإهتمام

---

(١) النقد الفني ، جيروم ستولينتز .

أدى الى تحريفٍ في الواقع لصالح التكوين ، ومنذ ذلك أزداد الإهتمام بالبناء الشكلي ، حتى انتهى الأمر بتجاهل العنصر الموضوعي فانقسمت الوجوه والأشكال والأجسام إلى مساحات منسطحة وتصميمات وزوايا هندسية الى الدرجة التي لا نستطيع من خلالها معرفة الأنموذج الأصلي ، إلا عن طريق عنوان اللوحة ، فكان ما انتهى إليه الشكليون ، هو أن اللوحة أصبحت عبارة عن تشكيل من الخطوط الملونة والأقواس وغيرها من الأشكال التي لا تصور شيئاً في الواقع .

ومن أبرز مفكري هذه النزعة المفكران «كلايف بل» و «روجر فراي» اللذان اعتقدا بأن الذين لا ينفعلون بجماليات الشكل الخالص ، أشبه بالصمّ في قاعة الموسيقى ، لأنهم يعجزون عن إدراك القيم المميزة للشكل الجميل ، فقام الإثنان بعملٍ شبه تبشيري ، هدفه إفهام الناس طبيعة الفن الحديث وقيمته ، والإبتعاد عن عادات التأمل الإدراكية المتأصلة في نفوس الناس نتيجة تأثير الفن التقليدي ، فأطلقوا صفة الفن الوصفي على الفن الذي يعرض قيماً نفسية أو تاريخية ، وأشاروا إلى أن قيمة العمل يجب أن تكون في ذاته ، دون ربطها بأي قيمٍ أخرى ، لأن ما يؤثر فينا هو الشكل والقالب وليس الأفكار والمعلومات الموجودة في العمل .

ومع أن النظرية تجاهلت الموضوع التصويري ، إلا أن الشكليين اعتبروا هذه النظرية أساساً صالحاً للتطبيق على كثير من المدارس الفنية ، حتى وإن كانت تعرضَ فناً تصويرياً ، لأنهم درسوها وكأنها تنظيم شكلي دون دراسة علاقتها مع الواقع .

وقد اعتقد «فراي» أن هذه النظرية لا تصدق على جميع الفنون ، بينما عارضه «بل» الذي لم يعتبر الأدب فناً خالصاً ، لأننا لا نستطيع فصله عن مضمونه العقلي ، لذلك لا نطبق عليه النظرية الشكلية ، بينما اعتبر الموسيقى فناً خالصاً لأنها مستقلة عن تجاربنا في الواقع ولا ترتبط بحقائق العالم الخارجي ، ولذلك أمكننا تطبيق هذه النظرية على الموسيقى ، أي أن من واجب المتذوق أن ينتبه إلى المسار الشكلي

للأنغام والمقطوعات ، وطريقة التصرف بالصوت ، وذلك لفهم البناء المحدد للمقطوعة الموسيقية .

وكان لجهود «بل» و «فراي» أثراً كبيراً في أن أصبح الناس يدركون حيوية الفن الحديث ويفهمون طبيعته ، فلم يعد شيئاً غير قابلٍ للفهم ، بعد أن حاول كلٌ من «بل» و «فراي» إبراز ما ينطوي عليه العمل الفني من رموز ودلائل ، إلى جانب كشفهم عن حقائق وقيم عجزت أي نظرية عن كشفها ، حيث أنها تمكنت من تحليل قدر كبير من الأعمال الفنية جعلها تحتل مكانة مرموقة بين النظريات ، لكن هذا كله لم يكن كافياً لأن يجعلها نظرية شاملة في الفن ، وذلك لعدة أسباب ، أولها كان في تعريف الفن بأنه علاقة بين العناصر تؤدي الى الشكل ذي الدلالة» ، حيث كان التساؤل في معنى جملة «الشكل ذي الدلالة ، فعرفوه على أنه نمط من الخطوط والألوان التي تثير «إنفعالاً جمالياً» ، إلا أن الإنفعال الجمالي لم يكن كافياً لتوضيح معنى «الشكل ذي الدلالة» ، وذلك ما جعل التعريف يدور في دائرة مغلقة وضيقة ، أما السبب الثاني فهو أن النظرية لم تستطع أن تعبر عن الحقائق التي كشفتها من خلال مصطلحات عقلية دقيقة محددة ، هذا إلى جانب أن مقدرة «فراي» على تحليل أعمال فنية هائلة ، ليس وحده كافياً بالنسبة إلى نظريته في الفن لأنه لم يقدم معانٍ محددة بما هو جيد أو رديء ، أو جميل وقبيح (١) .

وقد أكد «بل» و «فراي» على أن الفن يكشف عن حقائق هامة في الحياة ، وهذا يخالف تماماً الذي دافعا عنه ، بأن تذوق العمل الفني يجب أن ينفصل عن فهم المشاعر والموضوع فيه ، في حين أكد «جيزوم» على أنه لا بد من وجود علاقة مدركة بين الفن التجريدي والواقع المعتاد ، بمعنى أن الإنسان لا يستمتع بالشكل المحرف إلا إذا عرف أصله في الطبيعة ، وهذا لا يعارض ما قاله «بل» من أن الشكل يصور الكلي في الجزئي ، أي أنه يمكن أن يصور شيئاً في الطبيعة ، لكن تذوقه وعملية نقده تعتمد على القيم والعلاقات الشكلية بين عناصر العمل الفني .

---

(١) جيروم ستولينتز ، النقد الفني ، النظرية الشكلية .

نظرية الجمال الفني [1]

لم يعارض أصحاب هذه النظرية أي فكرة في نظرية سابقة ، بل اعتبروا الفن الجميل إبداعاً بشرياً يمكن أن يكون ممتعاً ، أو طريفاً أو جميلاً ، هدفه أن يجذبنا إستطيقياً ، في حين اعتقد البعض بوجود أهداف أخرى غير الهدف الإستطيقي ، حيث أنه ليس الهدف الوحيد في الفن ، وكان من أصحاب هذا الرأي هو «مونرو» والذي رد عليه «جوتشوك» بقوله أنه مهما كان هدف الفنان يمكن أن يندرج تحت هدف إنتاج موضوع إستطيقي ، لأن كل «الأهداف يمكن أن تترجم إلى عبارات متعلقة بالسمة الإدراكية ، في حين كان رأي «جيروم» أن النظرية تكون واضحة ودقيقة حين نقول أن هدف الفنان هو الموضوع الإستطيقي لكنها تكون غامضة ومضللة حين نقول أن جميع الاهداف يمكن أن تكون إستطيقية مهما كانت .

يقول «ديوي» أننا حين نتذوق موضوعاً ممتعاً من الناحية الإستطيقية ونظن أنه نتاجاً للقدرة البشرية ، ثم تبين أنه مظهر طبيعي من مظاهر البيئة ، فعندئذٍ لا نسميه عملاً فنياً لأنه يحدث فارقاً في الإدراك التذوقي مباشرة لأننا حين نتذوق موضوعاً فنياً نعي السمات التي تشير الى أصله وطريقة إنتاجه ، لكن هذه السمات تغيب حين نعلم أنه موضوع طبيعي ، في الوقت الذي قال فيه المعترضون عليه بأن أصل الموضوع لا يحدث فارقاً بالنسبة للمدرك لأنه يستجيب لما هو أمامه بغض النظر عن كونه فني أم طبيعي !؟

وفي حقيقة الحال هناك أسباب هامة تدعونا إلى الاعتقاد بأن التذوق يختلف حين نتذوق الطبيعة؛عن تذوقنا للعمل الفني أهمها : أننا سنشعر بصلة قربى بيننا كبشر وبين البشري الذي صنعه ، ونستجيب إلى شخصيته المؤثرة في العمل الفني ونعجب من براعته في استخدام الوسيط الفني وفي تغلبه على مشكلاته التكنيكية .

مما سبق ... تُرى ما الذي ينبغي أن نبحث عنه في العمل الفني ؟ ويحاول

(١) النقد الفني ، جيروم ستولنيتز .

«جيروم» أن يوجهنا الى البحث عن كل ما في العمل الفني ، ويحذرنا من التضحية بأي قيمة على حساب الأخرى ، فنتعاطف مع العمل بشكل شامل ونقدر كل جانب من جوانبه ، فننظر إلى الموضوع الذي يمكننا أن نقارنه بالواقع أو ندرس البناء الشكلي فيه ، أو أن نبحث عن دلالة شعورية أو إنفعالية أو معنى دقيقٍ جوهري أو مثالي ، لأن طبيعة العمل الفني هي التي تجعلنا نقيس أي من هذه الأشياء يمكن أن توجد فيه .

إيجابيات نظرية الجمال الفني

أعتبرت هذه النظرية هامةً ، من حيث أنها تخفف حدة الإختلاف بين النظريات المنحازة إلى موقف دون أن تتزحزح ، إلى جانب أن نظرية الجمال الفني تعترف بالحقيقة الكامنة في كل من هذه النظريات ، كما تكشف عن حقيقة أوسع مما تكشف عنه أي نظرية بمفردها ، فتبين أن العمل الفني يمكن أن يشتمل على الموضوع والشكل والتعبير وأن لكل من هذه العناصر أهميتها .



تعرضت هذه النظرية الى عدة إنتقادات ، كان منها أنها بدت باهتة غير مثيرة وغير واضحة المعالم ، بالقياس الى النظريات الأخرى في الفن ، وقد برر «جيروم» هذه الميزة وقال بأنها تعود إلى طبيعة الفن ذاته وليس لعيبٍ فيها ، ذلك أن المفاهيم الأساسية لبعض النظريات لا تؤدي إلى الفهم الكامل ، كما أن الفوارق الهائلة بين الأعمال الفنية بإختلاف الفنانين والمدارس والعصور ، هذه الفوارق تحتم وجود نظرية شاملة كهذه ، حيث كان من وظيفتها إعادة تفسير للفنون السابقة بطريقة

تختلف عن التفكير السابق ، تعتمد على الفروق بين المدارس والفنانين ، ذلك أن النظريات السابقة عجزت عن تفسير الاعمال الفنية على إختلاف مدارسها ، وعجزت أيضاً عن تقديم التفسير المرضي للجميع ، ومع ذلك فإن النظريات المختلفة لا تتساوى في قصورها ، لأنها امتلكت حقائق بدرجات متفاوتة ، فكل نظرية تعالج فناً معيناً أو مدرسة معينة ، فتميزت نظرية المحاكاة والنظرية الإنفعالية بأنهما تقولان الكثير ، لدرجة أنهما تُدخلان إلى العمل الفني معطيات خارجة عنه ترتبط بالحياة الواقعية وتجربة الفنان وشخصيته ولذلك اعتُبرت هاتان النظريتان لا تنظران الى العمل بوصفه موضوعاً مكتفياً بذاته ، أما النظرية الشكلية ونظرية الجمال الفني لا تهتمان إلا بالعمل الفني ذاته ، وتنظران إليه على أساس أنه مكتفٍ بذاته ، فتحترمان الدلالة الباطنة له ، مع إختلاف بسيط وهو أن نظرية الجمال الفني تجد في الفن عناصر كثيرة ومتباينة ، ولا تؤكد على بعد معين على حساب الأبعاد الأخرى ومن هنا كانت النظرية الشكلية تحترم العمل الفني وفردانيته واستقلاله عن الواقع ، بينما نظرية الجمال الفني تعتبره متكاملاً بعناصره الشكلية وموضوعه وواقعه ومقوماته .

؟

* تأثر الفن في الوطن العربي بالنظريات الحديثة في علم الجمال !

- إن كنت مع هذا الرأي ، بيّن ما مدى تأثر الفن في الوطن العربي بالنظريات الحديثة في علم الجمال ، وإلا ، حاول أن تفكر بالمؤثرات الأصيلة التي أوصلت الفن العربي إلى ما هو عليه .

أسئلة مقترحة على الوحدة الثانية

السؤال الأول

إشرح كيف تطور الإهتمام بالمحاكاة في الفن عبر العصور ؟

السؤال الثاني

ما هي السمات التي ميزت التجربة الجمالية عن أي تجربة أخرى ؟

السؤال الثالث

ما هي الأشياء التي بحث عنها الإنفعاليون في العمل الفني ؟

السؤال الرابع

رأى أتباع النظرية السيكولوجية أن الإنسان العادي يختلف عن الفنان ، فما هو هذا الإختلاف ؟

السؤال الخامس

لماذا كان الفنان «بول سيزان» أهم فنانٍ في نظر أتباع النظرية الشكلية ؟

السؤال السادس

بدت نظرية الجمال الفني باهته وغير مثيرة بالمقارنة مع النظريات الأخرى ، علل ذلك ؟

الوحدة الثالثة

نظريات النقد الفني

أولاً : النقد التفسيري

ثانيــاً : النقد التقديري

ثالثــاً : علاقة النقد التفسيري بالنقد التقديري

- النقد بواسطة القواعد
- النقد السياقي
- النقد الانطباعي
- النقد القصدي
- النقد الباطن

نظريات النقد الفني

تمهيد

حين نعتقد أن النقد يهدف إلى ابراز سلبيات العمل الفني ، وجوانب الضعف فيه ، فإن هذا لا شك إنتقاص لمهمة النقد بمعناه الشمولي ، الذي يمارسه النقاد الناجحون الموضوعيون في حكمهم ، غير الخاضعين لرغباتهم وغاياتهم ، وأهوائهم الشخصية في أحكامهم .

فالنقد بمعناه الواسع تحليل للعمل الفني وبحث في نقاط القوة والضعف فيه معاً ، ومحاولة تقييمه وإطلاق حكم عليه ، وليست غاية النقد التحليل والتقدير فقط بل تتضح أهميته في إبراز القيم الموضوعية والتعبيرية والإنفعالية في العمل الفني ، ودراسة مدى ما أضافه هذا العمل إلى التراث الفني [(١)] والبحث عن الخصائص التي تدفعنا إلى التعاطف معه ، بهدف إنجاح تجربتنا الجمالية والفنية والنفسية ، التي ترتبط بالعمل الفني ، فتفيد في تأمله وتقويمه ، وعلينا أن ندرك أنه لولا عملية النقد عبر العصور ، لعرض تاريخ الفن اعداداً هائلة من الأعمال الفنية والفنانين ، الذين قد لا يستحق بعضهم أي دراسة أو تحليل ، وهذا ما أكد عليه «جيروم ستولينتز» بقوله أن النقد عملية مسح وغربلة ، من وظيفتها دراسة الأعمال الفنية للفنانين وتقييمها ، بحيث نصبح مشاركين للفنان في عمله وللناقد في فهمه . وإذ أعدنا النظر في العمل الفني كان إدراكنا أعمق وتقييمنا أقرب إلى قيمة العمل الحقيقية ، وذلك بعد أن يساهم الناقد من خلال معرفته وثقافته العالية في كشف غموضٍ لا يقدر على كشفه الإنسان العادي ، مما يضفي الحيوية واللذة إلى تجربتنا الجمالية .

---

(١) سيد قطب ، النقد الأدبي .

وكما ذكرنا أن من أهم وظائف النقد التحليل والتقدير ، من هنا ظهر نوعان من النقد هما النقد التفسيري ، والنقد التقديري ، والذي يندرج تحتهما أنواع محددة من النقد كل منها يركز ، بشكل متفاوت بين التقدير والتفسير .

أولاً : النقد التفسيري

يعقب عملية بناء الفنان لعمله ، الذي وظف فيه الجهد والنفس والمواد والفكر ، تحليل نقدي يعمد إلى دراسة أجزاء البناء الفني ، بهدف التعرف على سمات الإبداع فيه ، وقد يكون النقد سلبياً ما لم يرافق عملية التحليل هذه دراسة لكل جزءٍ مع ربطه بالأجزاء الأخرى المكونة للعمل الفني ، بهدف إدراكه إدراكاً شمولياً .

ثانياً : النقد التقديري

وهو الحكم على العمل الفني وتقييمه وتقديره ، بعد ابراز المبررات التي جعلتنا نحكم ونقيم العمل الفني [1] ، وللحيلولة دون تدخل الذوق الخاص للناقد في عملية النقد التي يخضع إليها العمل الفني ، جاء النقد الإستدلالي الذي رفض رفضاً قاطعاً تحكم الذوق الخاص بحيث يقترب العمل النقدي من العلم أكثر ، سعياً نحو الدقة في تفسير ووصف العمل بعيداً عن مسأله البحث عن جودة وقيمة العمل الفني فتكون الأعمال متمايزة لا بجودتها وإنما بأنواعها كل عملٍ منها يستحق الدراسة والتفسير ، بحيث لا يقبل فرض معيارٍ معين مسبقاً ، يتبع ذلك دراسة مدى

(١) النقد الفني ، جيروم ستولينتز ص ٦٦٥ – ٦٧٠.

تحقيق العمل لهذا المعيار ، فالعمل الفني المبدَع في نظرهم هو الذي يفرض معاييره ، ويخلق مثله ومقاييسه .

ثالثاً : علاقة النقد التفسيري بالنقد التقديري

لأن النقد التفسيري يفسر ويحلل ، والنقد التقديري يقدر ويقيم ، فإن النقد التقديري يفترض مقدماً النقد التفسيري ، وقد يمتزج هذان النوعان ويؤثر كل منهما في الآخر ، لأن التفسير يندمج بسهولة في التقدير ، وأحياناً قد يشعر الناقد بقيمة مبدئية للعمل الفني عند بداية تأمله ، هذا التقييم المبدئي قد يؤثر في عملية التفسير ، لأن الناقد حينها سيبحث عن رموز ومعاني تؤكد وتبرر تقييمه للعمل الفني .

النقد بواسطة القواعد

مع بداية النهضة الأوروبية العظمى ، سيطر على النقاد إعتقاد بأن الأعمال الكلاسيكية القديمة ، هي الأنموذج الذي يجب أن يحتذى وأن الفنانين القدامى قد قدموا عملاً منزهاً عن الخطأ ، يقاس عليه كل عملٍ فني ، مما أدى الى دراسة هذه الأعمال دراسة عميقة بهدف إستنباط القواعد والقوانين والمعايير الفنية .

ومن أهم الجوانب الإيجابية لهذا النوع من النقد؛ أن الناقد لا يستطيع أن يدعم حكمه على العمل بلا معايير وقواعد تساعده على ذلك ، وكذلك لا يستطيع الجمهور أن يفهم نقد الناقد إلا إذا علم بالمعايير التي استخدمها في نقده ، وإذا استخدمت هذه المعايير بإيجابية يمكن أن نقيس من خلالها قيمة العمل وجودته فتضع لنا طريقاً واضحاً وسليماً يمكن أن يقربنا من الحكم السليم .

وقد أثر هذا النوع من النقد على الفن فعرضت الأعمال الفنية براعة الفنانين وصنعتهم في تقليد أعمال القدماء ، كما عبرت أعمالهم عن واقعهم وعن الأحداث اليومية ، لكن بأسلوب بعيد عن البساطة والصدق الفني ، فإكثر سمة برزت في أعمالهم هي التصنع والتكلف ، ولذلك لم تثر أي شعور في المشاهد ، لجمود مواضيعها والخطوط فيها ، وبرودة ألوانها .

ومن المآخذ على هذا النوع من النقد ، أنه لم يعبر عن الحقائق الشعورية الحسية عند الفنان بل عبّر عن الأحداث اليومية وعالجها بطريقة لا تثير أي إنفعال ، ولا تشير بأي جزء فيها إلى ذات الفنان وشخصه ، كما طُبقت القواعد المستنبطة بطريقة عمياء وأعطت الأهمية للجزء على حساب الكل ، فعجزت عن توضيح كيف تخدم هذه الأجزاء في ترابطها مع بعضها البعض كلية العمل الفني ، وتكامله .

ومن القادة الذين دعوا الى إسترجاع المعايير القديمة المفكر «بوالو» ، حيث كانت القواعد المستمدة من فلسفة «أرسطو» هي الأهم في نظره ، ولذلك كان يرى **ضرورة إحترام الفوارق بين الانماط الفنية** ، أي أن الناقد يتعرف على النوع الفني الذي قصده الفنان ، ومن ثم يختار القالب الجاهز الذي سيطبقه عليه ، فكلما كان العمل أقرب إلى أعمال القدماء ، اعتبر ذلك لصالح العمل الفني .

كذلك أيد «بوالو» «أرسطو» في مبدأ **وحدة الزمن** في المسرحيات ، بحجة محاكاة الطبيعة ، ولكي لا يتحول الفنان إلى مجرد راوٍ للقصة دون أن يعيشها ، كما ينبغي أن يتقمص الفنان شخصية واقعية يُعقل وجودها في الواقع ، وهذا ما سمي بقاعدة «**النمط النفسي**» في الفن ، وقد راعى أيضاً **وحدة المكان** أي أن المنظر في الدراما ينبغي أن لا ينتقل من مكانٍ إلى آخر ، **وكذلك الحوادث** يجب أن تكون متصلة ومترابطة ومتسلسلة على نحوٍ معقول بالنسبة للمتذوق الفني ، حيث كانت الوحدات الزمنية الثلاث ـ أي وحدة الزمان ووحدة المكان والحوادث ـ من أهم ما ركز عليه الكلاسيكيون .

وقد نقد المفكر «جون درايدن» هذه النظرية ، لأن لها صحة محدودة يمكن تطبيقها على التراجيدات الحديثة ، وقال أن الناقد ينبغي أن يعترف بتميز طبيعة العمل الفني قبل أن يطبق عليه قواعد غير ملائمة ، كما أن الحكم على جودة الأجزاء في العمل ، يكون بعد فهم الكيفية التي تؤدي من خلالها وظيفتها داخل العمل ، كما أكد أن الناقد الجيد يظل متيقظاً للتجديد في الفن ومستعداً للتخلي عن المعايير التقليدية عندما لا تكون صالحة للحكم على أعمال جديدة .

النقد السياقي

اعجب مفكري القرن العشرين بدقة العلوم ويقينها ، وحاولوا تطبيق المناهج العلمية على النقد الفني فكان «كارل ماركس» و «إيبوليت تين» و «فرويد» هم أول من بحثوا في السياق التاريخي والإجتماعي والنفسي للفن في حين اشتمل بحثهم على الظروف التي ظهر فيها العمل الفني باستثناء حياته الجمالية ، وقد دُرست الأعمال الفنية على هذا النحو منذ اليونانيين القدماء ، عندما درسوا الأعمال الفنية وصلتها بالمجتمع ، وكذلك سادت هذه النظرة في القرن السادس عشر والثامن عشر عندما بدأ التحليل التاريخي للأعمال الفنية ، وزاد الإهتمام بهذا النوع من النقد في القرن التاسع عشر والقرن العشرين .

وقد ظهر النقد السياقي كردة فعلٍ على النظريات السابقة والتي اتسمت بأنها تقديرية تقويمية أكثر منها تفسيرية تغفل الحقائق النفسية والإجتماعية والتاريخية ، والتي يمكن أن يكون لها على الفن تأثير قوي .

ولفلسفة «سان ريمون» الفضل في توجيه الفن والنقد وجهة إجتماعية ، حيث بحث الإجتماعيون علاقة الإنسان بأخيه الإنسان ، وتأثير المجتمع عليهما . وقد ظهرت في هذه الفترة الفلسفة المادية ، التي قدمت مسائل اعتبرتها جوهرية متمثلة في تضارب المصالح الإقتصادية والإجتماعية ومثيرة لصراع الطبقات ، كما أكدت على أن النتاج الفني نتاج متأثر مثل غيره بصراع الطبقات ، وأنه إفرازٌ طبيعي لها . وقد أعجب أصحاب هذه النزعة بالفن الذي يخدم الثورات ويدعو للقيم والفضائل في المجتمع فيعكس الحقيقة الإجتماعية بصدق وحيادية .

ويعد «كارل ماركس» من أبرز مفكري هذه المدرسة وقد رأى أن الأعمال الفنية إنعكاسٌ مباشرٌ للأوضاع المادية والإقتصادية ، كما أكد على أن العامل

الإقتصادي عاملٌ هامٌ وحاسمٌ لقيام العمل الفني ، إلا أن هناك من رأى أن هذه المعايير قاصرة عن تقييم الناحية الجمالية ، فكان من أبرزهم «جيروم ستولينتز» ، الذي أكد على أن **هناك أعمالاً فنية قد لا تسري عليها مفاهيم النقد الماركسي** ، وأن هذه المفاهيم لا تختص بالعمل الفني ولا يجوز تطبيقها ، لأنها تصلح للتاريخ والإجتماع فقط . فالعناصر الموجودة في العمل لا يصح أن تُفسر وتُقاس بمفاهيم أجنبية ، هذا إلى جانب **أن المفاهيم التي استخدموها تحولت إلى معايير** ، فعندما يصفون عملاً بأنه ثوري ـ مثلاً ـ أو يعبر عن كفاح الطبقات الفقيرة أو العمالية ، فكأنهم بهذه الطريقة يحكمون عليه بأنه عملٌ فني ناجحٌ ، والعكس صحيح ، فعندما يصفون عملاً بأنه يعبر عن الطبقة البرجوازية أو أنه «برجوازي» ، كأنهم يحكمون على العمل بأنه غير ناجح ، ويتضح من ذلك **أنهم أغفلوا الناحية الجمالية في العمل الفني ، أو ربطوها على الأقل بالناحية الفكرية له** ، حيث كانت هذه السمة من المآخذ على هذا النوع من النقد ، لأن الناقد يخرج في نقده عن إطار العمل الفني .

رأى «إيبوليت تين» أن هناك عوامل محددة ـ غير العامل الإقتصادي ـ تشكل المنجزات الإجتماعية ، وهذه العوامل هي : **البيئة ، والعصر ، والجنس** .

ويقصد بالبيئة : الوسط الذي يعيش به مجتمع ما متأثراً بالمناخ ، وبحضارات المجتمعات السابقة والمجاورة لهذا المجتمع ، إلى جانب الضغوط الإجتماعية والحروب ويشير مفهوم «العصر» أو الأوان إلى فترة تاريخية محددة ، كما يشير مفهوم «الجنس» أو «العرق» إلى الإستعدادات الفطرية والوراثية .

وقد كان «تين» رائداً في استعمال منهجه التطبيقي التاريخي والإجتماعي ، لكنه بتأكيده على أن هذه العوامل هي الوحيدة المؤثرة على الفنان ، **يغفل أهمية شخصية الفنان وأهمية فردانية عمله** بين أعمال الفنانين الذين يخضعون لنفس الظروف ،

فلولا العامل النفسي لكانت الاعمال الفنية في نفس العصر والبيئة والعرق متشابهة إلى حد كبير .

وقد أكد «تين» أيضاً على أن العمل الفني يعكس العصر وشبهه بالمرآة ، لكن خالفه «جيروم» بقوله أن الفن لا يعكس العصر وانما يساعد على صنعه ، وأن وصف الفن بأنه «مرآة عصره» يؤدي إلى تجاهل فردانيّة العمل الفني ، وحتى لو حاكى الفن شيئاً في عصره ، فإنه يعالج الموضوع معالجة فنية تؤدي الى إختلاف العمل الفني عن الموضوع الواقعي ، ولهذا أكد «جيروم» «أن العمل الفني ليس مرآة ، بل هو أشبه بنسيج كائنٍ عضوي ، وتنظيم فريد لعناصر تربط بينها علاقات متبادلة» (١) .

الوظيفة التربوية للنقد السياقي

يقدم هذا النوع من النقد معرفة يعجز المدرك من خلالها عن عملية الربط بين المعرفة والقيمة الجمالية في الفن ، كما أن الكثير من الوقائع ليس لها صلة بالناحية الجمالية للعمل ، إلا أنه من المستحيل أن نستغني في بعض الأعمال الفنية عن النقد السياقي ، لأنها تشير إلى مواضيع تاريخية أو إجتماعية أو رمزية غامضة ، ولهذا فالمعرفة فيها تفيد في قراءة العمل وتأمله .

---

(١) النقد الفني ، جيروم ستولينتز ٦٩٠ – ٧١٥ .

النقد الانطباعي

يقول «وليم هازلت» (أقول ما أفكر وأفكر ما أشعر ولا أستطيع أن أمنع نفسي من أن تتأثر بأنواع من التأثر تجاه الأشياء) وبقوله هذا يشرح لنا معنى النقد الانطباعي، حيث يسجل الناقد خواطره على الحالة التي تبدو له كنتيجة مباشرة لتأمل العمل الفني، وذلك بالرجوع إلى ذاته دون بذل أي جهد في شرح ما قاله، لأن الشرح والتعليل يهدد الناقد ويفقد لذة التذوق، فتضيع المتعة الجمالية.

ويعتبر هذا تهرباً من إستعمال أي معايير فنية واعترافاً منهم بأن النقد عملية ذاتية ينبغي ألا تخضع لمعايير تحولها إلى عملية نقد موضوعي، وتكون قيمة النقد عالية حينما يمتلك الناقد حساً مرهفاً وقدرة على التعبير عن هذا الإحساس، إلا أن ملاحظتهم هذه تؤيد أن النقد عملية موضوعية، لأن الإنسان لا يمتلك - في معظم الأحيان - حساً مرهفاً وذوقاً رفيعاً، إلا إذا مر بتجارب فنية كثيرة، وتعرف على مدارس الفن ونظريات النقد والجمال، الكفيلين بإعطائه المعايير الصالحة لأن تكون أساساً سليماً لنقدٍ ناجح وذوق رفيع.

وقد تأثر هذا النوع من النقد بحركة «الفن من أجل الفن» التي نادت بالعزلة الجمالية وانطواء الفن الجميل على ذاته (١)، وكان أيضاً ردة فعل على النقد السياقي الذي تجاهل ذات الفنان والمدرك، لدرجة أن اعتبر أن وصف المرء لإنطباعاته أفضل من النقد.

بحث الإنطباعيون من خلال تأملهم للعمل الفني عن معنىً يكتشفوه، وعن تأثير العمل في الناقد أو المتذوق، وكذلك عن اللذه نوعها ودرجتها، ولم يضعوا أي حدود لما يقوله الناقد، بل شجعوه على الخروج عن النطاق الجمالي، عندما

(١) المرجع السابق، النقد الانطباعي.

وصف إنفعالاته وأحاسيسه ، فطرحوا القواعد والمعايير جميعها جانباً وتحول نقدهم إلى تدفق إنفعالي عديم القيمة ، إلا أن نقاد هذا النوع من النقد لم يغفلوا أن له أهمية أدبية تكمن في حد ذاته ، وأن الناقد الإنطباعي حيوي جداً وحساسيته تدفعنا إلى تذوق العمل الفني بحيوية وإيجابية ، لأن حالته النفسية وصوره الخيالية تدفعنا إلى إدراك ما في العمل من ثراء وما فيه من سمات فنية أصيله .

النقد القصدي

رأينا في النقد الإنطباعي أن عملية تقدير العمل الفني مرتبطة بإنطباعات الناقد إرتباطاً كبيراً ، حتى صار للنقد بحد ذاته أهمية بعيدة عن العمل الفني وعن الفنان ، أي أن الناقد يتوجه إلى إنطباعاته الشخصية ، فيحاول أن يصيغها بطريقة تلفت النظر إلى نقده عن العمل الفني ، ولذلك كان الهدف من هذا النوع من النقد هو النقد بحد ذاته وليس تقدير العمل ، وهذا الذي لا نجده في النقد القصدي إذ أن الناقد توجه إلى العمل وإلى الفنان ، فحاول معرفة قصد الفنان والقصد الذي أراده من العمل الفني ، وتساءل عن الكيفية التي حقق بها الفنان قصده . كما أن المعايير المستخدمة في هذا النوع مرتبطة بشكل مباشر بقصد الفنان ، وبنجاحه في توضيحه .

وهناك ثلاث معانٍ للقصد : **نفسي** ، حينما يشير إلى حدثٍ في ذهن الفنان ، أو **حقيقي** متمثلٌ في العمل الفني ، أي أن الفنان يهدف إلى التعبير عن حدثٍ في ذهنه في عدة أعمال ، بحيث يكون لكل عملٍ قصد مختلف عن الأعمال الأخرى ، فالقصد هنا مرتبط بالعمل الفني أكثر من إرتباطه بأي حدثٍ في ذهن الفنان ، أما المعنى الثالث فهو **القصد الجمالي** ، ويكمن في جماليات العمل الفني التي أراد الفنان أن يكون لها تأثيرٌ على المدرك الجمالي .

ولقد تعرض هذا النوع من النقد إلى عدة إنتقادات ، كان من أهمها صعوبة التعرف على قصد الفنان ، وحتى لو حاول الفنان توضيح قصده فإن توضيحه هذا سيتعرض للتبرير أو الخداع ، كما أن قصد الفنان قد يتغير أثناء القيام بعمله الفني وقد يكون له أكثر من قصد ، وبفرض نجاح الفنان في إظهار قصده ... هل يضمن هذا قيمة عمله الفنية ؟ مع أن هناك عناصر أخرى تكون بمثل أهمية قصده ، أو

تفوقه أهمية ، غفل عنها أتباع هذا النوع من النقد .

وبالتأكيد فإن الناقد حين يركز إهتمامه على القصد الجمالي ، دون أن يخرج عنه إلى فكرة الفنان . سيحقق قيمة جمالية تعليمية ، وذلك عندما يصف التأثير الجمالي على المدرك ، إلى جانب أننا إذا عرفنا قصد الفنان نكون أكثر تعاطفاً مع العمل ، لكن لا ينبغي أن يكون ذلك هو كل إهتمامنا ، وقد يكون للنقد القصدي قيمة تعليمية إذا كان قصد الفنان إبتكار أسلوب جديد أو شكل جديد أو إستعراض قدرة إبداعية فائقة .

النقد الباطن

صرف النقد القصدي نظره عن العمل الفني إلى قصد الفنان ، باعتبار الفنان عنصراً هاماً في التجربة الجمالية ، في الوقت الذي أعطى فيه النقد الباطن العمل الفني حقه عندما ركز إهتمامه على الطبيعة الباطنه للعمل وحدها ، فتجنب النقاد الحديث عن الإنفعالات التي أثارها العمل الفني ، وتجنبوا كذلك معرفة قصد الفنان أو ربط العمل الفني بالواقع ، ولذلك قيل عنهم أنهم يحترمون العمل الفني وفردانيته وتكامله واكتفائه بذاته ، إلا أنهم اهتموا كثيراً بالنقد التفسيري على حساب تقدير العمل وتقييمه ، وتميزوا بدقة وعمق بالغين في تحليلاتهم لعناصر العمل المنحصرة في الخط واللون والشكل والتكوين وأي عنصر آخر مرتبط بما يميز الوسيط المستخدم ، وعندما قدروا العمل أتت معاييرهم متكيفة ومنسجمة مع طبيعة العمل الفني ، وأظهروا براعة في الإهتداء إلى مستويات جديدة في تحليل العنصر الواحد في العمل كما أعادوا تفسير الأعمال التي تجاهلتها الأجيال السابقة ، باحثين عن معانٍ أعمق من التي كانت موجودة في الأجيال السابقة .

ومن الواضح أن النقد الباطن كان تعليمياً ، ذلك أنه يوجه الإدراك إلى ما هو مختفٍ وراء ظاهر العمل ، هادفاً من كل ذلك إلى جعل التجربة مرضية وممتعة ، إلا أن الكثيرين ممن أنتقدوا طريقة تحليل العمل،والتي تظل محصورة داخله،وأكدوا بأن العمل الفني إذا أثقله قدر كبير من التفسير غدا أثقل من أن يدرك بحيوية وإثارة إلا أن هذا لا ينفي فضل هذا النوع من النقد المتمثل في التحليل الدقيق والتفسير المتعمق في طبيعة العمل الفني الباطنة .

؟

عرّف النقد السياقي ، وما هو الفرق بينه وبين النقد الباطن؟

النقد السياقي نوع من النقد الذي يبحث في السياق التاريخي والإجتماعي والنفسي للفن أي أنه يشتمل على الظروف التي ظهر فيها العمل الفني ، باستثناء حياته الجمالية . والمقصود بفكرة السياق : هو أن الشيء لا يمكن أن يفهم متعزلاً وأنما يفهم بدراسة أسبابه ونتائجه وعلاقته المتبادلة ، وعلى نقيض من هذا النوع من النقد ، ظهر النقد الباطن والذي يهمل بل يتجنب الحديث عن السياق الذي ظهر فيه العمل الفني ، فيكون كل إهتمامه محصوراً داخل إطار العمل الفني دون الخروج عن الحياة الجمالية له .

أسئلة مقترحة على الوحدة الثالثة

السؤال الأول

اشرح بثلاث نقاط العلاقة بين النقد التفسيري والنقد التقديري ؟

السؤال الثاني

ما المقصود بالنقد بواسطة القواعد ؟

السؤال الثالث

ما فضل النقد السياقي على الفن ؟

السؤال الرابع

وصف «إيبوليت تين» العمل الفني بأنه مرآة عصره ، ما مدى صحة هذا القول ، وما هي وجهة نظرك ؟

السؤال الخامس

ما هي العوامل التي ساعدت على ظهور النقد الإنطباعي ؟ وما نوع القيمة التي ميزت هذا النوع ؟

الوحدة الرابعة

الفن والإنسان

أولاً : أهداف الفــن
ثانيـــاً : أوجه الاختلاف بين الفن ونواحي النشاط الإنساني الأخرى

الفن والإنسان

بعد أن توفرت الحاجات المادية للإنسان البدائي شعر بنوع من الإستقرار وأنه بحاجة إلى تأمل وتفسير ما يدركه من مظاهر الطبيعة والكون ، فتكونت لديه صورة عن الكون خضعت دوماً للتعديل والتغيير وفق تجاربه وخبراته ، وتعد هذه المرحلة مرحلة متقدمة نسبة إلى المرحلة الأولى التي مر بها وكان منشغلاً في صراعه مع الطبيعة عن أي دافع يدفعه لتفسير مظاهرها وتحليلها ، وإذا كان البعض يرى أن التفسير الذي تناوله الإنسان في هذه الفترة سبق تفسيره وتقديره للفن والجمال ، فإن البعض الآخر يرى أن الانسان أثناء تفسيره لمظاهر الطبيعة شعر بنوع من التقدير الجمالي(١) .

وقد رسم الإنسان البدائي بعض الحيوانات والزخارف البدائية البسيطة على جدران كهفه ، إلا أن ذلك ليس لجمالها ، وانما لإعتقاده أنه إذا رسمها فإنه سيتغلب عليها في اليوم التالي ، ويعتقد البعض أنه زين أطباقه وأدواته ليميزها فقط عن أدوات الآخرين ، ولذلك يُعتقد أن فن الإنسان البدائي خضع لمبدأ النفع والغائية ، وعلى مر العصور لم يكن هدف الإنسان نفعياً فقط ، وإنما هناك أهداف أخرى منها الهدف التاريخي والهدف الديني والعلمي والتربوي والهدف الجمالي .

أولاً : الهدف التربوي

منذ أيام اليونانين القدماء اعتقد الفلاسفة أن وظيفة الفن الحقة هي أن يحث على الخير والأخلاق والفضائل بحيث يحارب الشر والرذيلة ، ويربي المشاعر ويتسامى

(١) فصول في علم الجمال ، عبد الرؤوف برجاوي ، ص ١٠٤ .

بالحس ويطهر الإنفعالات .

وقد وجدت هذه النظرة أيضاً في القرن السادس عشر والثامن عشر والتاسع عشر ، إلا أن الفلاسفة وعلماء الجمال حاولوا أن يجعلوا إنتاج الفن هدفاً بحد ذاته بحيث يبتعد عن أداء دوره التربوي ، إلا أن الإنسان العادي لا زال يعتقد إلى اليوم أن الفن يجب أن يؤدي وظيفة تربوية في المجتمع .

ثانياً : الهدف العلمي

استعان الإنسان دوماً بالفن لتوضيح بعض الحقائق العلمية أو تفسيرها لكنه في معظم الأحيان لم يعتقد أن الفن يجب أن يعبر عن حقيقة علمية ، وإذا عبر عنها فإنها بالتأكيد ستخضع لشعوره وتعبر عن إحساسه من منطلقٍ ذاتي .

ثالثاً : الهدف التاريخي

في القرن الثامن عشر أيام الثورة الفرنسية ، رأى الفنانون الكلاسيكيون أن أهم هدفٍ للفن هو تصوير الموضوعات المستمدة من التاريخ . حيث لاقت هذه الفكرة صدىً في فن الرومانتيكيين ، فصوروا الموضوعات المستمدة من تاريخ العصور الوسطى . لكن لم يستمر الفنانون في ذلك بل رأوا أن من الأفضل تصوير الطبيعة والحياة اليومية والتعبير عن مشكلات المجتمع بطريقة واقعية ، إلا أنه عندما استمد الفن موضوعه من التاريخ ، لم يصور الأحداث والشخصيات بتفاصيلها بل صاغها بطريقة فنية تكمن في المبالغة والإضافة والحذف والتكرار ، لكي يضفي على العمل الفني نوعاً من الأهمية لئلا يكون مجرد عملية تأريخ لهذه الأحداث ، وهذا

الهدف لم يتحقق في القرن الثامن عشر فقط ، وإنما كان يتحقق عبر فترات زمنية متقطعة ، خاصة في العصور الوسطى عندما كان أحد أهداف فن الكنيسة هو التأكيد على الجانب التاريخي في تصوير بعض القصص الدينية لكن كان الهدف الديني أبرز وأوضح وله الدور الأكبر في خدمة المعتقدات الدينية .

رابعاً : الهدف الديني

خدم الفن عبر العصور المعتقدات الدينية وتمثل ذلك منذ القدم في فن الإنسان البدائي الذي عبر عن مشاعر الخوف الإنسانية تجاه الطبيعة وكذلك في الفن الفرعوني ، عندما اعتقد الفراعنة أن الإنسان يعيش حياة أخرى بعد الموت ، فعبرت جدارياتهم الضخمة عن الحساب والعقاب وصورت الآلهة التي اعتقد الفراعنة بوجودها ، ولذلك كانوا يعالجون جسد الميت بمواد تحفظه أطول فترة ممكنة لاعتقادهم أن الروح تعود إلى الجسد ، ولم تكن الأهرام بضخامتها إلا تعبيراً عن بعض معتقداتهم الى جانب أنها بنيت من أجل دفن ملوكهم .

أما الإغريق فقد تمتعوا بنوع من التوازن الديني ، بعد أن فقدوا كل خوفٍ من عالم خارجي مجهول تصوره الفراعنة (١) فاتجهت أنظارهم إلى ما يمكن إدراكه في هذا العالم ، وبحثوا من خلال فلسفتهم وفنهم عن نماذج مثالية كاملة ترتقي إلى مستوى الآلهة ، ولم تكن «أفروديات» و «فينوس» و «زيوس» وغيرها ، إلا نماذج مثالية كاملة تخيلوها وحاولوا تمثيلها من خلال الشعر والفن والفلسفة .

وقد عاد الفنانون إلى الإهتمام بتحقيق هذا الهدف في العصور الوسطى في أوروبا ، حينما صوروا السيد المسيح والعذراء والقديسين وكذلك مشاهد الصلب

(١) معنى الفن ، هربرت ريد ، ص ٩٢ .

كما عبروا عن بعض القصص والمعتقدات الدينية المستمدة من الإنجيل .

أما في العصر الحديث فقد حاول الفلاسفة ونقاد الفن أن يجعلوا للعمل الفني هدفاً واحداً فقط وهو **الهدف الجمالي** ، عندما حثوا الفنانين على أن يبدعوا أعمالهم دون أي قيود دينية أو تربوية أو إجتماعية ... كي يكون الهدف من العمل الفني هو جماليات العمل الفني ذاتها بعيداً عن أي منفعة ، وقد ينتفع الفنان مادياً من إنتاج عمله الفني ، لكن إذا كان **الهدف المادي** هدفاً رئيسياً ، هبط بالعمل الفني إلى ذوق العامة ليصبح عادياً مبتذلاً .

الفن والنشاط الإنساني

عن أهمية الفن يقول هربرت ريد : «الفن هو همزة الوصل بين الناس في المجتمع» ونستطيع أن نستنتج من ذلك أن الإنسان يستطيع أن يعبر عن أفكاره ورغباته وشعوره ، يتبع في ذلك طريقة فنية قد تكون كلاماً عادياً أو شعراً او لوحة ، وقد تكون حركة إيقاعية أو موسيقى ، هذا بالإضافة إلى أن الإجماع على جمال عمل فني أو تدنيه ، يقوي الروابط بين الأفراد في المجتمع ، ولهذا فإن الفن له تأثير كبير على الإنسان ونشاطاته بمختلف أنواعها كالفلسفة والعلم والتاريخ ، وباقي النشاطات الإنسانية .

ولا يعني هذا أن لا فرق بين الفن وهذه النشاطات ، وانما هناك أوجه إختلاف واضحة ومدركه ، قبل التعرف عليها ينبغي علينا أولاً التعرف على مميزات العمل الفني .

أولاً : المميزات الخاصة للعمل الفني (١)

١ ـ الفنان لا يقلد الطبيعة تقليداً حرفياً وانما يعبر عنها ويخضعها لصياغة فنية متميزة تعبر عن ذات الفنان ووجدانه ، دون أن يعكس الطبيعة ، فيصبح بقيمة مصور فوتوغرافي .

٢ ـ ضرورة وجود صورة فنية في العمل الفني لئلا يكون مجرد عرض يعتمد البراعة في استخدام الأداة والأسلوب .

٣ ـ يكون تأثير الوسيط على العمل الفني مقبولاً إلا إذا تحكم بالعمل أو سيطر عليه.

٤ ـ ينبغي أن يعكس العمل الفني إخلاص الفنان في تعبيره عن تجربته الفنية التي يعيشها أثناء ممارسته عمله الفني .

ثانياً : أوجه الإختلاف بين الفن ونواحي النشاط الإنساني الأخرى

١ ـ الفرق بين الفن والفلسفة

لأن الفلسفة لها منهج عقلي يعتمد على القياس والتجربة والتجريد ، يقال عن منهج الفن أنه لا منطقي أو لا عقلاني ، لأنه يقوم على حدس مباشر يعتمد على الحس والوجدان ، كما أن الهدف الأصيل من الفلسفة هو الوصول إلى مبدأ أو مذهب أو حقيقة معينة عن طريق التجريد ، إلا أن الفن لا يبذل أي محاولة لتجريد الأمور بل يحاول إبقاء الصور في حيويتها وطابعها الشعوري كي تبرز ذاتية الفنان وتميز عمله عن الأعمال الفنية لفنانين آخرين (٢) .

---

(١) فلسفة الجمال ، د. محمد أبو ريان ، ص ١٤٢ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٤٥ .

٢ ـ الفن والتاريخ

قد يستمد الفنان موضوعه من التاريخ لكن لا يشترط فيه أن يكون مؤرخاً ، لأنه سيصبغ الأحداث والشخصيات بإنطباعاته الشخصية ويحورها كي تؤدي الغرض الفني وترتقي به إلى عمل يبتعد عن كونه مجرد محاكاة ، وذلك دون بذل أي محاولة في مناقشة صحة الحدث أو خطئه ، لكن ضمن الإطار العام للمضمون التاريخي .

٣ ـ الفن والعلم

لأن العلم يهتم بجمع الحقائق وتنظيمها لتفسيرها والكشف عن قوانين سير الوقائع المادية في الطبيعة ، فإن الفن لا يستخدم التجريد أو البرهان كمنهج ولا يخضع للفروض ولا للتصنيف العلمي بل ينبع من ذاتيه الفنان المتفردة وحدسه الجمالي وشعوره بنوع من الرضى والراحة ، وقد لا يتقيد الفنان بالحقائق المدركة في الطبيعة ، بل قد يطورها معتمداً مهارته وحدسه الجمالي (١) .

كذلك فإن العلم يتطور مع الزمان فكل يوم تظهر حقائق تطوره وتوضحه أكثر إلا أن الفن يتغير عبر الزمان إذ ليس من الضرورة ، أن يكون الفن تطوراً في المفاهيم أو القدرات وانما يكون تغيره حسب الأوضاع الحضارية للمجتمع ، كما يختلف العلم عن الفن باختلاف وظيفته ، إذ أن وظيفة العلم هي تطوير المجتمع وخدمته بينما وظيفة الفن هي إمتاع المجتمع وإثرائه وتعميق مفاهيمه ، ويختلف الفن أيضاً باختلاف نتيجته ، لأن الاعمال الفنية في مدرسة ما غير قابلة للتكرار أو للإثبات أما التجارب والحقائق العلمية فمن أهم مميزاتها أنها قابلة للإثبات والتكرار (٢) .

---

(١) فلسفة الجمال ، د. محمد أبو ريان ، ص ١٥٠ .

(٢) التذوق الفني ، د. حمدي خميس ، ص ٣٨ .

وقد جرت محاولات عديدة هدفها إخضاع الفن للدرسات العلمية ، لإعتقادهم أن الجمال عبارة عن تطبيق لعلاقات رياضية ، فكان فيثاغورس أول من فكر بها ، عندما اعتبر تناسق الأرقام معياراً هاماً يطبق على العمل الفني ، واستمرت هذه الفكرة حتى عصور متأخرة ساعية إلى إيجاد علاقات رياضية مثالية بين الأشكال ، بحيث تطبق على العمل الفني ، سميت بالقطاع الذهبي ، لكن مجال هذه الدراسة أقتصر على الأعمال الفنية التي تعرض أشكالاً هندسية ، حيث تأمل الدارسون المواضيع الفنية بدقة ودرسوا كل جزءٍ على حدة وبهذا فقد العمل الفني كليته وسماته الكاملة .

وهناك أسبابٌ أخرى تجعلنا لا نؤيد إخضاع الفن للدراسة العلمية وهي أن هدفنا من تأمل العمل الفني هو العمل الفني ذاته ، بغض النظر عما يعطينا من حقائق منطقية أو يحقق لنا غايات مثالية أو خلقية ، لكنه عندما يعرض حقيقة علمية فإنه سيغير من طابعها الجاف البارد ، إلى طابع حيوي إنساني له علاقة بمشاعر الإنسان وأحاسيسه غير القابلة للقياس والتجريد .

ويعبر الأديب العربي سيد قطب بكلامٍ بليغ عن الفرق بين العلم وبين الأدب كفرع هام من فروع الفن ، بقوله : ـ

«فالتجربة في العلم وسيلة إلى غاية أكبر منها ، أما التجربة في الأدب فهي نفسها مادته الأصيلة ، وحين يعني العلم بوصف مراحل التجربة ليصل منها إلى القانون ، يعني الأدب بوصف هذه المراحل ، لأن الوصف ذاته هو العمل الأدبي الأصيل ، وحينما يصل العلم من تجاربه إلى القانون ، تفقد هذه التجارب قيمتها ، إلا من الناحية التاريخية ، ويصبح القانون هو المظهر البارز اللامع ، أما التجارب في الأدب فتبقى أبداً محتفظه بجدتها وحرارتها ، تنفعل لها النفس كلما استعيدت أو استعيد وصفها لأنها مادة حية مؤثرة على الدوام ، ومهمة الأدب الأساسية أن يعرض

التجارب الإنسانية ، وأن يصف جزيئاتها ، ويسجل الإنفعالات التي صاحبتها في نفس من عاناها ، ويصور ما أحاط بهذا التصوير من إنفعال ، والحرارة التي صاحبت الإنفعال ، وكلما كان دقيقاً في سرد التفصيلات التي مرت بها التجربة من خلال النفس ، كان ذلك أدعى إلى إكتمال العمل الأدبي وأضمن لإستجاشة النفوس ، وإستثارة المشاعر ، وحرارة الإستجابة» (١) .

وأهم ما نستنتج من هذا ، أن الإختلاف يكمن في الهدف ، فحينما يكون هدف التجربة في العلم هو النتيجة ، والتي تعتبر أهم من التجربة ، تكون التجربة في الأدب هي الهدف ، حيث تفقد التجربة أهميتها في العلم لمجرد الوصول إلى النتيجة لكن تظل التجربة في الأدب محتفظة بحرارتها وأهميتها بالنسبة للمتذوق الفني .

؟

قد يكون للفن هدف تاريخي ، أو هدف علمي ، وغير ذلك من أهداف ، إلا أننا لا نقول أن الفن تاريخ أو الفن علم ، ناقش هذا القول.

٤ ـ الفن والإنفعال

رأينا من خلال مناقشتنا للنظرية الإنفعالية أن الأنفعال قد يساهم في إنجاح التجربة الفنية ، ويضفي عليها نوع من الصدق في التعبير ، إلا أن الفنان الجيد لا ينساق تماماً وراء إنفعالاته ، بل من الضروري تحكم نوع من الوعي والنقد يتضمنه تذكر وإقتباس وصياغة فنية تجعله يقترب أكثر من العقلانية .

واذا عبر الفنان عن الإنفعال فإنه يجب أن يكون على وعي تام بأن التعبير عنه قد

---

(١) النقد الأدبي ، سيد قطب ، ص ٥٢ .

يخلد ، إلا أن الإنفعال ذاته شيء وقتي ينقضي بإنقضاء المؤثر الأصيل [1] ، وأنه كلما سيطر العقل والتأمل على العمل الفني كان الإبداع أهم عنصر فيه .

٥ ـ الحق والخير والجمال في الفن

العمل الفني يعرض حقيقة شعورية ترتبط بشعور الفنان وأحاسيسه وانفعالاته إذ أنه ليس كالحقيقة العلمية التي يمكن أن نحكم عليها بالصدق أو بالصواب أو الخطأ ولذلك إذا رأينا عملاً فنياً نستطيع أن نحكم عليه بأنه جميل أو قبيح ، لكن لا نستطيع أن نستخدم معايير ومفاهيم خاصة بالحقائق العلمية لأنها لا تصلح لتقييم العمل الفني .

ونظراً لإختلاف الشعور والحس من إنسان الى آخر فإن الحكم على العمل الفني يختلف ، لعدة أسباب : أولها أن حكم الإنسان يعود الى الذوق وهناك فارق بين ذوق وذوق ، فذوق العامة يختلف تماماً عن الذوق الرفيع للإنسان المثقف فنياً .

وهناك مقاييس للذوق الراقي والذوق العادي يمكن أن تُستكشف من خلال بحث علمي ، ومع أن النقاد يتفقون في أحكامهم إلا أن بعض أحكامهم تختلف بإختلاف شخصياتهم وتفردهم وتمايز ذاتهم .

وأول من أهتم بمبدأ الصدق في العمل الفني هو أفلاطون الذي أشار أن أساس كل عمل جيد وخالد هو إخلاص الفنان في التعبير عن شعوره ونفسه ، والإخلاص لتجربته الخاصة وهذا ما يضفي الحيوية على الفن ، ولقد اعتبر المفكر العربي سيد قطب الصدق الفني من أهم ثلاث سمات ينبغي أن يتصف بها الأديب ، وهي أن يكون للأديب طابعه وشخصيته المتميزة ، وبمقدرته أن يجعلنا نعيش في تجربته الخاصة ويصلنا بحقيقة عامة كالكون الكبير ، ولن يتحقق ذلك إلا إذا أتسم

(١) فلسفة الجمال ، د. محمد أبو ريان ص ١٥١ .

بالسمة الثالثة وهي الصدق الفني ، أي صدق الشعور والتأثر بالمشاعر في الحياة .

أما «ديدرو» فقد قال «الحق والخير بينهما وشائج وثيقة ، أضف الى الأولين الصفات النادرة الوضاءة ، فيصبح الحق جميلاً والخير جميلاً» وهنا أكد أن قيمة العمل الفني تقدر بأهمية الموضوع الذي عالجه وأن الحق والخير يحتاج إلى ذوق رفيع وقدرة على التأثر بحيث يتحولان إلى شيء جميل (١) ، والجمال في نظر «ديدرو» يبتعد في مفهومه عن الخير والمنفعة ، بل كان أعلى منهما منزلة ، وعلى الرغم من رأيه فقد أكد مثل أفلاطون وأرسطو أن العمل الفني يجب أن يؤدي نفعاً يتعلق بالأخلاق والفضائل ، وأن العمل الذي يعرض رذيلة يجب أن يصورها بغيضة وكريهة .

وكذلك «لابروبير» الكلاسيكي المذهب (٢) فقد كان مثالياً في فكره عندما جعل الفضائل التي تثير المشاعر النبيلة والهمة العالية . هي المعيار الأصيل الذي يمكن أن نقيس به الفن .

أما «كانت» فقد رأى أن الجمال متعة لا غاية لها ولا علاقة لها بالمنفعة والأخلاق ، وظيفته في العمل الفني الإمتاع والتسلية ، على العكس من اليونانيين القدماء أمثال «أرسطو» الذي رأى أن العمل الفني ليس غايته التسلية والإمتاع فقط ، بل يجب أن يكون نافعاً على نحوٍ ما وقد ميز هيغل بين الحق والجمال بأن جعل الجمال شيئاً حسياً يمكن إدراكه أما الحقيقة فهي شيء ذهني ، فإذا تمثلت في العمل الفني بطريقة جميلة أصبحت قابلة للإدراك الحسي وصارت حقيقة جميلة .

ومن وجهة نظر ديكارت أنه لا يمكن المطابقة بين الحق والجمال (٣) ، إذ أن

---

(١) النقد الأدبي الحديث ، محمد غنمي هلال ص ٣٠٤

(٢) نفس المرجع ص ٢٩٩ .

(٣) فلسفة الجمال ، د. محمد أبو ريان ، ص ٣٣ .

إدراكنا للجمال يختلف عن طريقة إدراكنا للحقيقة ، لأن الحكم الجمالي يعتمد على أهواء الأفراد وذكرياتهم وتاريخهم بحيث يقترب قليلاً من القياس العقلي لكن يظل الجانب الحسي والوجداني هو المسيطر في الحكم الجمالي .

من خلال هذه الآراء المختلفة يمكن أن نستنتج أن العمل الفني قد يعرض حقيقة معينة لكن عندما نتذوقه فإن الحس والشعور يغلبان على الحكم الجمالي بحيث لا يجوز أن نقول أن هذا العمل الفني حق أو خطأ ، وأن الصدق في العمل الفني ليس الصدق في عرض الحقائق وإنما صدق الفنان في التعبير عن شعوره وأحاسيسه ، كما نستنتج أنه ليس من الضرورة أن يقدم العمل الفني خيراً أو منفعة ، وتفاوتت الآراء فمنهم من رأى أن العمل يجب أن يقدم منفعة تتعلق بالأخلاق والفضائل ، ومنهم من رأى أن العمل الفني يكفيه أن يكون جميلاً كي يكون ناجحاً ، وجماعة أخرى رأت أنه ليس من الضرورة أن يكون العمل الفني جميلاً ، وإنما يكفي أن يعرض العمل قدرات أو أفكار إبداعية حديثه عندها حتى لو عرض قبحاً قد يحكم عليه بالنجاح .

٦ - قد يعالج الفنان موضوع الوهم لكن ينبغي ألا يقوم دوماً عليه ، وإلا فإن العمل يهدف المتعة والبهجة فقط (١) .

٧ - الفن أسمى من أن يكون وسيلة أو غاية مجردة لبث معرفة أو عكس حقائق لأنه إلى جانب ذلك ينبغي أن يعبر الفنان عن ذاته ومشاعره وتجربته الفنية كي لا يكون خطابة أو تعليماً أو تهذيباً (١) .

---

(١) نفس المرجع ، ص ١٥٠ .

٨ - الفن والصناعة

إذا كان الفن الجميل يلبي حاجة الإنسان للجمال ، فإن الفن التطبيقي يلبي حاجات الإنسان المادية فيمده بمختلف الأشياء التي يحتاجها كي يكمل مسيرة حياته ، وفي حين اعتبر البعض أن التفرقة بين الفن الجميل والفن التطبيقي يكون على أساس عدد الفوائد والمنافع فقط ، اعتقد الآخرون أن الفن الجميل ينبغي أن لا يرتبط تقييمه بقدر ما يقدمه من منفعة ، لدرجة أن اعتبر البعض أن كل ما هو نافع قبيح وكل ما هو غير نافع يعتبر جميلاً .

لكن في استطاعة الموضوع النفعي أن يصبح موضوعاً جمالياً والعكس أيضاً صحيح ، ومن هنا فقد وحّد بعضهم بين الفن الجميل والفن التطبيقي ، حيث يقول «بول سوريو» : أن الجمال هو عبارة عن التكيف المتكامل للموضوع مع وظيفته ، لأن الفن الجميل والفن التطبيقي كلاهما وليداً للصنعة والمهارة الانسانية (١) ، ومع ذلك فلو كان توجه الصناع الى تجميل المظهر الخارجي لمنتوجاتهم فقط ، لفقدت أهميتها الوظيفية ، وكذلك لو حاول الفنان جعل أعماله الفنية مفيدة قدر إمكانه ، لفقدت جزءاً كبير من قيمتها الفنية والجمالية .

ونتيجة للتطور العلمي والتكنولوجي ظهرت منتوجات كثيرة لم تكن موجودة قبل الثورة الصناعية ، فأخذت الشركات تتنافس كي تدفع الناس إلى إستهلاك أكبر كمية ممكنة لرفع القوة الشرائية لها وذلك بجعل المنتوجات أكثر جاذبية وجمال ، فكانت الزخارف ذات الوحدات المنظمة والتي استخدمت في الإعلانات وتصميم الكتب والعمارة والاثاث ، كان لها أكبر دور في تطوير الفن الصناعي ، وكذلك ظهور مدرسة «ألبا هاوس» التي تدعو إلى توعية المصممين وتؤكد على أن التصميم يجب أن يتطور لخدمة الشعب .

---

(١) مشكلة الفن ، د. زكريا ابراهيم ، ص ٨٥ .

ونظراً لتطور الفن الصناعي ، وجه علماء الجمال جزءاً كبيراً من أبحاثهم لدراسة الأسلوب الفني في الفنون التطبيقية العلمية والتي تتخذ سمة جمالية يمكن إدراكها ، حيث أوجدوا لهذا الفن معايير خاصة طبقت في مجال المعمار والخزف والسيراميك . وصناعة المنسوجات والديكور المسرحي والبلاستيك والألمنيوم وغير ذلك [١].

وإذا كان الفن الجميل والفن الصناعي يتحدثان عن المهارة الإنسانية لا بد لنا أن نميز بينهما من خلال السمات التالية [٢] :

١ ـ نتيجة الفن الصناعي نفعية تدعونا إلى استخدامها ، في حين أن الفن الجميل يدعونا إلى تأمله وتذوقه .
٢ ـ العمل الفني يبدو زائداً عن الحاجة ولا يؤدي في ظاهره أي وظيفة ، في حين أن العمل النفعي يسد حاجة ويحقق وظيفة وينطوي على غائية ظاهرة ، بحيث لا يبدي أي سمة تعبيرية تخاطب الشعور أو العاطفة .
٣ ـ العمل الفني في معظم الأحيان يعتبر ترفاً كمالياً أختص به الأثرياء ، أما النفعي فقد أختص به معظم الناس الذين لا يستطيعون سوى كسب قوت يومهم ، وهم عادة من الطبقتين الوسطى والفقيرة .
٤ ـ إذا تأملنا موضوعاً نفعياً فسوف تتجه أنظارنا إلى فوائده النفعية التي ترجعنا إلى تجاربنا الخاصة فنحكم على قيمته بمقدار أدائه لوظيفته ، على العكس من العمل الفني الذي نتأمله ونتذوقه فقط .
٥ ـ الموضوع النفعي وليد العقل والذكاء الخالص ، أما الفني فهو محاولة إبداعية يشترك فيها الوجدان والشعور .

---

(١) فلسفة الجمال ، د. محمد أبو ريان ، ص ٦٨ .

(٢) مشكلة الفن، زكريا ابراهيم ، ص ٧٩ - ٩١ .

٦ ـ أما من حيث اللغة فإن الموضوع النفعي لغته لا تحتمل أية دلالة شخصية أما الفني فلغته تحدثنا عن ذات الفنان وشخصه وشعوره .

وهناك سمات أو مؤهلات ينبغي أن يتميز بها المصمم الناجح أولها : إلمامه بطريقة استعمال عدد كبير من الأدوات والآلات وعلى معرفة بالخامات وإمكاناتها وثانيهما : أن يكون ذا مهارة يدوية عالية ، أما أهمها أن يكون على معرفة بالإحتياجات البشرية والذوق العام الذي سيستقبل إنتاجه ، كما أن هناك معايير عامة وقواعد جمالية تتحقق في الإنتاج الصناعي من أهمها : ـ

١ ـ القاعدة الغائية

وهي أن تحقق المنتوجات الصناعية الغاية التي صنعت من أجلها على أكمل وجه .

٢ ـ القاعدة الإقتصادية

وتتحقق بتوفير المواد الخام بأقل كلفة ممكنة على أن تؤدي المنفعة المرادة منها .

٣ ـ القاعدة الوظيفية

وتتعلق بتوظيف التصميم العلمي للمنتوجات بحيث تؤدي الغرض المطلوب منها

٤ ـ قاعدة الإنسجام بين المظهر والإستخدام

أي أنه ينبغي أن يكون المظهر الخارجي للمنتوجات له علاقة ويوحي بالغرض الذي صمم من أجله .

٥ ـ قاعدة الوحدة والموضوع

وهي تحقيق الوحدة بين أجزاء الموضوع بحيث يبدو جميلاً وجذاباً .

٦ ـ قاعدة التطور والنسبية

وتتحقق بتصميم المنتوجات الصناعية بحيث تكون قابلة للتطور وملائمة للمتغيرات النسبية .

٧ ـ قاعدة الذوق

وتكون باختيار الألوان والأشكال والأبعاد في المنتجات الصناعية لتلائم أذواق النسبة العُظمى من المستهلكين .

٨ ـ قاعدة الحركة

وتتصل بتطوير الإمكانات المتعلقة بالمجال الحركي بحيث تلائم الحجم والظروف الجوية والإرتفاع والعمق وغير ذلك .

٩ ـ قاعدة المرونة

وتتعلق بالمواد الخام التي تصنع منها المنتوجات والتي ينبغي أن تكون ملائمة من أجل تشكيلها وتصنيعها بسهولة .

١٠ ـ القاعدة التجارية

وتكون بجعل المنتجات الصناعية أكثر جاذبية وجمالاً ، واستخدام أفضل الوسائل من أجل توزيعها وتسويقها .

١١ ـ القاعدة التضمنية في الفنون

وتتعلق بتوفير البيئة الصناعية الملائمة للإنتاج الصناعي والتصميم الصناعي المبتكر

أسئلة مقترحة على الوحدة الرابعة

السؤال الأول

كان من رأي أرسطو أن الفن قيمته أسمى وأرفع من أن يهدف إلى التسلية والإمتاع فقط . ما هي الأهداف التي ينبغي أن يؤديها الفن في نظرك ؟

السؤال الثاني

لماذا تتنافى طبيعة الفن مع طبيعة العلم ؟

السؤال الثالث

قد يكون الجميل نافعاً أو مفيداً ، إلا أن الجمال لا يقترن بالمنفعة مطلقاً . ناقش ذلك .

المراجع العربية والمعربة

- جيروم ستولينتز ، النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ .
- د. محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧م .
- هربرت ريد ، الفن اليوم ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٨٥م .
- هربرت ريد ، معنى الفن ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق - بغداد ١٩٨٦م .
- توماس مونرو ، التطور في الفنون - الجزء الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢م.
- هربرت ريد ، حاضر الفن ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٦م .
- د. عبد الرؤوف برجاوي ، فصول في علم الجمال ، دار الآفاق الجديدة - بيروت ، ١٩٨١ .
- هربرت ريد ، تربية الذوق الفني ، ١٩٧٥م.
- د. محمود النبوي الشال ، التذوق الفني ، دار ممفيس للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٤
- راوية عبد المنعم عباس ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٨٧ .
- د. علي عبد المعطي محمد ، الابداع الفني وتذوق الفنون الجميلة ، دار المعارف الجامعية الاسكندرية ، ١٩٨٥ .
- آرنست فيشر ، ضرورة الفن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- روبرت مولر ، الابتكارية ، دار المعرفة القاهرة .
- شارل لالو ، مبادىء علم الجمال ، دار دمشق ، ١٩٨٢ .
- حسين جمعة ، قضايا الابداع الفني ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٣ .

- د. عبد العزيز حميد وآخرون ، الفنون الزخرفية العربية والاسلامية ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - جامعة بغداد ، ١٩٨٢ .
- أبو صالح الألفي ، الفن الاسلامي ، دار المعارف ، لبنان .
- د. أميرة مطر ، علم الجمال ، القاهرة ، داء إحياء الكتب العربية .
- د. حمدي خميس ، التذوق الفني ودور الفنان والمستمع ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت .
- د. عفيف بهنسي ، جمالية الفن العربي .
- د. مصطفى غالب ، ديكارت ، دار ومكتبة الهلال - بيروت ، ١٩٨٥ .
- د. مصطفى غالب ، هيغل ، دار ومكتبة الهلال - بيروت ، ١٩٨٠ .
- محمد اسماعيل ابراهيم ومحمد مختار مقولي ، مبادىء علم النفس ، وزارة المعارف - السعودية ١٣٨٥ - ١٣٨٦ هـ ، الجزء الأول والثاني .
- د. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة العربية - القاهرة - ١٩٦٤م.
- أحمد أمين ، النقد الأدبي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٦٣م.
- محمد قطب ، منهج الفن الاسلامي ، دار الشروق - بيروت - ١٩٨٣ .
- سيد قطب ، النقد الأدبي .
- نعمت إسماعيل العلام ، فنون الغرب في العصور الحديثة ، دار المعارف ، ١٩٧٧
- محمد أحمد ربيع ، قضايا النقد العربي الحديث ، دار الفكر للنشر ، عمان ، ١٩٩٠ .
- جمال محرز ، التصوير الاسلامي ومدارسه ، ١٩٩٢ .

محتويات الكتاب

المدخل في
المدخل في علم
المدخل
المدخل في
المدخل في علم
المدخل علم
المدخل
المدخل في
المدخل في علم
المدخل في علم الجمال
المدخل
المدخل في